

**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**

Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

CLÁUDIA PATRÍCIA COUTINHO CAMPOS

**DRAMATURGIA DA CANÇÃO
NO SHOW *ABRAÇAR E AGRADECER*, DE MARIA BETHÂNIA**

Orientadora: Olga Valeska Soares Coelho

Belo Horizonte
2017

Campos, Cláudia Patrícia Coutinho.
C198d Dramaturgia da canção : no show Abraçar e Agradecer, de Maria
Bethânia / Cláudia Patrícia Coutinho Campos. - 2017.
191 f. : il., fotos.
Orientadora: Olga Valeska Soares Coelho

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação
Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2017.
Bibliografia.

1. Bethânia, Maria. 2. Dramaturgia. 3. Performance (Arte). 4.
Intermedialidade. I. Coelho, Olga Valeska Soares. II. Título.

CDD: 401.41

CLÁUDIA PATRÍCIA COUTINHO CAMPOS

DRAMATURGIA DA CANÇÃO
NO SHOW *ABRAÇAR E AGRADECER*, DE MARIA BETHÂNIA

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Área de Concentração: Processos Discursivos e Tecnologias

Orientadora: Profa. Dra. Olga Valeska Soares Coelho

Belo Horizonte
2017



**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE
MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LINGUAGEM E TECNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LINGUAGENS**

Dissertação intitulada “Dramaturgia da canção no show *Abraçar e agradecer*, de Maria Bethânia”, de autoria da mestrandia Cláudia Patrícia Coutinho Campos, apresentada para banca examinadora composta pelos seguintes docentes:

Prof. Dr. Olga Valeska Soares Coelho – CEFET-MG (Orientadora)

Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira (LETRAS-UFMG)

Profa. Dra. Maria do Rosário Alves Pereira (CEFET-MG)

Belo Horizonte, 4 de dezembro de 2017.

À minha mãe, que me iniciou no amor aos livros,
ao meu pai, que semeou nosso amor às canções.

AGRADECIMENTOS

À Patrícia Maia, irmãzinha, *hors concours* no amor e na solidariedade, por tudo, tanto.

A todos os meus irmãos, pela sincera torcida e a mão sempre estendida.

À Eliane Sousa, pelo incentivo, o apoio logístico, o companheirismo, a amizade.

À Cinthia Esteves, pelo coleguismo, a paciência, a bondade.

Ao querido colega Gustavo Maia, pelas dicas musicais, a amizade e a generosidade.

Ao Colegiado de Pós-Graduação do CEFET, na pessoa da Sandra, pela competência e a vocação para o alto astral, do primeiro ao último dia do Mestrado;

À minha mestra, Olga Valeska, pela orientação cuidadosa e delicada;

À Maria Bethânia, “senhora do engenho”, por desde cedo me revelar mundos mágicos e reacender a poesia que havia em mim;

A todas as formas de Beleza e do Divino.

*Eu minto, mas minha voz não mente
Minha voz soa exatamente
De onde no corpo da alma de uma pessoa
Se produz a palavra eu*

*Dessa garganta,
tudo se canta:
Quem me ama, quem me ama?*

*Adeus!
Meu olho é todo teu
Meu gesto é no momento exato
Em que te mato*

*Minha pessoa existe
Estou sempre alegre ou triste
Somente as emoções*

*Drama!
E ao fim de cada ato
Limpo num pano de prato
As mãos sujas do sangue das canções*

Drama – Caetano Veloso

RESUMO

Este trabalho é um estudo do show *Abraçar e agradecer*, de Maria Bethânia, sob o ponto de vista dramático e tomando como unidade e base principal a canção. Para isso, busquei apoio teórico principalmente nos novos conceitos de texto, na literatura sobre o teatro moderno e contemporâneo e nos estudos sobre intermedialidade e demais conceitos relacionados a esta, como o de interartes, de intertextualidade e hipermídia, aplicados ao teatro e demais artes da cena, por extensão ao tipo específico de show aqui analisado, que chamo de “show poético-musical”. Trabalhei ainda com a noção de texto cênico, em contraposição à de texto dramático e também com algumas acepções do conceito de *performance*, ressaltando os contextos sociopolíticos que a eles costumam vincular-se. A escritura cênica de *Abraçar e agradecer* é tecida com elementos técnicos e dramáticos que conformam as cenas e as emendas que as interligam. Essas emendas são conscientemente pensadas para a construção de uma sintaxe que dê coesão, coerência e fluidez à poética do texto-show. Alguns exemplos desses elementos e emendas foram descritos, assim como foram analisados os efeitos de sentido por eles gerados.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Bethânia; show poético-musical; dramaturgia; teatralidade; artes da cena; *performance*; intermedialidade.

RESUMEN

Este trabajo es un estudio del *show Abraçar e agradecer*, de Maria Bethânia, bajo el punto de vista dramático, tomando como unidad y base principal la canción. Para eso, busqué apoyo teórico principalmente en los nuevos conceptos de texto, en la literatura sobre el teatro moderno y contemporáneo y en los estudios sobre intermedialidad y demás conceptos relacionados a esta, como el de interartes, de intertextualidad y hipermedia, aplicados al teatro y demás artes de la escena, por extensión al tipo específico de *show* aquí analizado, que llamo de “show poético-musical”. He trabajado aun con la noción de texto escénico, en contraposición a la de texto dramático e también con algunas acepciones del concepto de *performance*, resaltando los contextos socio-políticos que a ellos suelen vincularse. La escritura escénica de *Abraçar e agradecer* es tejida con elementos técnicos e dramáticos que conforman las escenas y las emendas que las interconectan. Esas emendas son conscientemente pensadas para la construcción de una sintaxis que de cohesión, coherencia y fluidez poética al texto-*show*. Algunos ejemplos de esos elementos y emendas han sido descriptos, así como han sido analizados los efectos de sentido por ellos generados.

PALABRAS CLAVE: Maria Bethânia; show poético-musical; dramaturgia; teatralidad; artes de la escena; *performance*; intermedialidade.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Diagrama de Chiel Kattenbelt	38
Figura 2 – Maria Bethânia em cena no show <i>Opinião</i>	61
Figura 3 – Capa LP Drama 1º e 2º Ato	62
Figura 4 – Capa LP Drama 3º Ato	62
Figura 5 – Foto de cena de <i>Abraçar e agradecer</i>	67
Figura 6 - Foto dos cadernos de trabalho de Maria Bethânia	91
Figura 7 - Espaço cênico com disposição dos músicos	109
Figura 8 – Canção 31 – Maracanandé (Canto Tupi)	111
Figura 9 – Projeção / animação de estrada em movimento	116
Figura 10 – Camarim com objetos/Legenda	117
Figura 11 – M. Bethânia. Detalhe de adereços	117
Figura 12 – Maria Bethânia em <i>Abraçar e agradecer</i>	135
Figura 13 – Matéria francesa sobre as comemorações dos 50 anos de carreira	191

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
CONSIDERAÇÕES INICIAIS: QUESTÕES TEÓRICAS	17
A canção como unidade textual do show	19
O “texto-show” e o texto do show e de outras artes da cena	24
Dramaturgia e teatralidade	29
A influência do teatro moderno e do teatro político no show musical	33
Recepção: dialogismo do show dramático-musical	40
Recepção e gramática na composição da <i>performance</i>	42
O DVD como suporte e a decupagem como metodologia de estudo do show	43
Compor e decompor o show: escrita e leitura de textos em superfície	45
CAPÍTULO I: Maria Bethânia – 50 anos de carreira	49
1 Bethânia: mito, rito, vocação e fé	50
1.1 Bahia, Roma negra, afro-grega, católica e tupi	54
1.2 O dom do canto e do drama	60
CAPÍTULO II: A canção	68
2 Composição e natureza da canção	69
2.1 Dramaturgia da canção	71
2.2 A canção brasileira	78
CAPÍTULO III: O show de Maria Bethânia	88
3 A composição dos shows de Bethânia	89
3.1 Caderno de poesias: inventário para roteiros do show	90
3.2 Poesia e prosa poética nos shows de Maria Bethânia	96
CAPÍTULO IV: <i>Abraçar e agradecer</i>, o DVD	107
4 <i>Abraçar e agradecer</i> : poesia, liturgia, dramaturgia	108
4.1 Análise de algumas canções dentro da dramaturgia do show	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
REFERÊNCIAS	
ANEXOS	

APRESENTAÇÃO

Uma vez que me foi solicitado, em minha defesa, um relato breve do percurso de minha trajetória como pesquisadora e a relação desta com a escolha do tema de minha dissertação, incluo aqui uma espécie de minicurrículo relacionado a essa escolha e a este estudo, em que, inevitavelmente, entrarão alguns dados de minha vida pessoal, acadêmica, profissional e artística. No processo e percurso da escrita de uma dissertação, desde a aprovação no concurso para o Mestrado, com a exigência da apresentação de um resumo-carta de intenções de estudo ou um projeto mais elaborado de ingresso na Pós, até a defesa, e mesmo desde o projeto definitivo aprovado, já durante o curso regular do Mestrado, muitas coisas costumam mudar. No meu caso não foi diferente. A ideia inicial de trabalhar com canções de Gilberto Gil e Caetano Veloso foi descartada com base no entendimento de que havia que partir de um objeto materialmente mais específico e concreto. Havia ainda a recomendação, de todo sensata, de minha orientadora, Olga Valeska, de que trabalhasse com um recorte temático que incluísse minha experiência de vida e artística, tanto no campo da canção popular quanto no do teatro, da dança e das letras.

Depois de refletir um pouco, decidi tomar como objeto de estudo um show da cantora baiana Maria Bethânia, que por um lado tem muitos momentos comuns em sua carreira com aqueles dois primeiros compositores escolhidos, até mesmo um vínculo de sangue e artístico com um deles, seu irmão Caetano e, por outro, tem um modo de fazer seus trabalhos conjugando elementos poético-dramáticos com a música popular brasileira, que sempre esteve presente no meu fazer criativo, pois desde sempre me fascinou.

A ideia de trabalhar com um show de Bethânia não é de todo nova em meu pensamento. Uma ideia que talvez sempre tenha estado aí, desde que ouvi um disco dela por primeira vez. Agora, ao rever minha trajetória de vida e profissional, repenso em como essa artista, com seus primeiros discos, acordou algo que nunca deixou de viver em mim. Eu queria ser artista (“eu vou ser artista”, dizia Bethânia desde muito nova, como conta Dona Canô, mãe dela, no filme *Música é perfume*). Dessa maneira, é incontestável que Bethânia tenha tido grande influência em minha decisão de seguir uma carreira artística. Eu já trazia em mim a pulgazinha atrás da orelha, aquele bichinho de palco, uma vontade de fazer algo como aquilo, aquela coisa mágica que ela fazia em seus primeiros shows, aos que tive acesso por meio de LPs, muito provavelmente de meus irmãos.

Antes, quando ainda bem pequena, meus irmãos punham-me para declamar e cantar. Para isso, vestiam-me com roupas feitas de jornal. “A linda rosa juvenil, juvenil, juvenil / Vivia alegre a cantar, a can-tar...” Criávamos coreografias, “números”. Paralelamente, minha mãe me iniciou desde muito cedo no amor aos livros e meu pai nos deu algumas coleções, talvez por causa dela, mas também por vontade dele mesmo, por achar importante dar-nos o que ele não pôde ter quando jovem: livros para estudos e consultas, clássicos internacionais e brasileiros que ele nunca leu, mas queria que pudéssemos ler. Além disso, meu pai trouxe a rica canção popular para dentro de casa, comprando discos, cantarolando com minha mãe, sobretudo quando viajávamos. Tudo aquilo me formou, formou meu gosto e meu interesse.

Quando adolescente ouvi por primeira vez um LP da cantora, fiquei embevecida e impressionada. Com sua voz, sua interpretação dramática e marcante... Percebi o quanto aquilo era diferente e o quanto eu me identificava com aquela maneira de “fazer arte”. Era o LP *Drama*, de 1973 (ano em que completei 15 anos), gravado ao vivo, com ruídos, aplausos, costuras entre canções e textos, colagens construindo o que viria a ser o seu jeito de “fazer shows” e o seu estilo de atuar artisticamente. Depois, *Drama – Anjo exterminado*, do ano anterior, gravado em estúdio, mas ainda assim alinhavando temas sem a ideia de músicas estanques, abrindo com um “ponto” afro “tradicional”, juntando temas da velha-guarda, Herivelto, Batatinha, samba, valsa, bolero brasileiro, a compositores novos naquele momento, Caetano, Gil, Macalé, Melodia, o letrista e poeta Wally Salomão...

Um mestrado sobre Maria Bethânia

O tempo passou, eu entrei para o Curso de Extensão do Teatro Universitário (TU), da UFMG, o qual frequentei apenas durante dois dos três anos de sua duração, mudei-me para o Rio e depois para São Paulo, por onde estive vivendo por 15 anos. Lá trabalhei em muitas montagens, muitas linhas de teatro e muitos tipos de grupos. Entre os diretores destacáveis que certamente tiveram grande peso em minha formação artística estão Antunes Filho (Centro de Pesquisas Teatrais), Zé Celso Martinez Correa (Teatro Oficina) e Antônio Abujamra (Companhia Estável de Repertório, de Antônio Fagundes). Muitos dos espetáculos que fiz, praticamente todos, na verdade, envolviam a música de maneira destacável em sua constituição, quando não eram propriamente musicais.

Nos últimos quatro anos vivendo em São Paulo, decidi voltar a estudar para cursar Letras na USP. Mais uma experiência maravilhosa que apontava que meu interesse passava mesmo pelas letras, além da música, a dança e o teatro, espaço de hipermídia de todos os anteriores, nos dizeres de Kattenbelt. Nessa universidade, tive a oportunidade de estudar com o prof. Alfredo Bosi, o prof. e músico Luiz Tatit e a profª Beth Brait, além de ter feito, então, meus primeiros contatos “indiretos” com o prof. e músico Zé Miguel Wisnik. Nessa ocasião recebi um convite para participar de uma peça criada a partir do universo feminino das obras de Jorge Amado. Com ela fomos ao Festival de Expressão Ibérica do Porto, onde conheci vários grupos, diretores, críticos de teatro. Voltei, retomei meus estudos, até que me chegou um convite do grupo Chévere, de Santiago de Compostela, para participar de um musical que começavam a montar por lá. Tranquei minha matrícula na USP e lá fui eu de mala e cuia, como se diz. Acabei ficando por lá durante 11 anos, nos últimos dos quais atuava como cantora de MPB, com excelentes músicos de várias partes do mundo. Cheguei também a montar dois espetáculos solo de poesia e música em forma teatral, os quais tiveram grande aceitação entre o público galego. Não traduzia os textos originalmente escritos em Português, pela proximidade de nosso idioma com o idioma galego. Apenas adaptava sua fonética para a atuação e trocava algum vocábulo pontual para que o sentido e a graça das cenas fossem entendidos. Dessa forma, criava, eu mesma, a dramaturgia desses espetáculos. Só hoje entendo que esse foi meu reencontro com Bethânia, com essa forma de criar, por colagem, com fragmentos, fazendo de textos escolhidos outro texto maior, um espetáculo, uma peça em que eu pudesse dizer o que necessitava dizer naquele momento.

Ao voltar da Espanha, retomei meus estudos acadêmicos, ingressando ao mesmo tempo na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais e na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Nesta última, obtive a licenciatura em Espanhol e o Bacharelado em Português. Durante esses dois cursos, atuava como revisora na Editora UFMG, o que me permitiu trabalhar com diversos tipos de texto sob o ponto de vista editorial.

Para a finalização desses cursos das duas Universidades, escolhi abordar a Música Popular Urbana Brasileira. Da pesquisa realizada, resultaram dois TCCs, um para a Escola de Música e o outro para o Bacharelado em Português. Agora no mestrado esses estudos se estendem e, conseqüentemente, levantam novos e interessantes pontos de reflexão,

entrando no vasto campo da dramaturgia do show, o que me levou a trabalhar com os conceitos contemporâneos de texto, teatro, intermedialidade, arte e suas tecnologias.

Tudo foi possível por ter sido encorajada a falar sobre a obra de alguém por quem tenho tanto respeito, por todas essas questões colocadas até aqui e pelo peso (positivo) que teve em minha vida, por ser “dona” de uma obra que sempre acompanhei, de longe e de perto, de lá para cá, desde o impacto da audição daquele primeiro show. Foi por ela que ouvi e aprendi os primeiros poemas de Fernando Pessoa. Poemas que passaram a ser popularizados na voz da intérprete para um público cada vez mais crescente e levaram-na, muito justamente, a receber a comenda “Ordem do Desassossego” da Casa Fernando Pessoa, em Portugal, no ano de 2010, pela difusão da obra do poeta português.

50 anos de carreira - dramaturgia de um show comemorativo

No ano de 2015, Maria Bethânia completou 50 anos de carreira, cujo marco inicial é considerado o show *Opinião*, montado em 1965, no Rio de Janeiro, pelo diretor de teatro Augusto Boal, show do qual ela participou em substituição à cantora Nara Leão. Para comemorar a data e fazer jus, em grande estilo, à importância e peso que é chegar até aqui colhendo tantos êxitos, muitas homenagens foram feitas a ela. Bethânia, de sua parte, decidiu montar o show *Abraçar e agradecer*, cuja versão gravada em DVD no ano de 2016 era um objeto acessível e com diversos elementos que me pareceram instigantes para realizar meu estudo.

Não é por ter sido concebido com o intuito comemorativo que o show deixou de ter uma estrutura dramática. A intenção era celebrar e agradecer, é certo. No entanto, a escolha do repertório exigiu uma seleção apurada de músicas significativas desses 50 anos de carreira. Essas canções e textos que disseram coisas importantes em seu momento foram rearranjados para a ocasião, configurando um roteiro discursivo que dá sentido ao show. Além da análise geral do espetáculo, de algumas considerações sobre a caixa comemorativa composta de dois CDs e de um encarte com textos e fotos, foram escolhidas algumas canções e alguns textos poéticos do próprio show para, num recorte, serem analisados mais detidamente sob o ponto de vista da dramaturgia e da teatralidade, englobando os âmbitos textual, musical e performático. Para que isso fosse feito, uma ampla base teórica teve que ser acessada e revista, uma vez que, quanto mais intermediário é dado objeto de estudo, como o deste caso, mais áreas de conhecimento ele irá abranger.

Considero feliz a escolha feita. Pude entender mais claramente que todo recorte é escolha, como aquelas envolvidas na ideia e na prática da “coleção”. Elas revelam o que, dentro de um conjunto de coisas, nos afeta de maneira particular, o que nos remete ao *punctum* de que fala Barthes em relação à imagem fotográfica. Devo à profª Maria do Rosário (CEFET-MG) a dica e a luz sobre esse entendimento, no próprio dia da minha defesa. Descobri que, mesmo nesse “último” dia, aprendi muitas coisas importantes. Agradeço a ela e à profª Silvana Pessôa (UFMG) a não só cuidadosa e generosa maneira com que leram meu trabalho, mas também por esses ensinamentos que, entre considerações e críticas, elas me proporcionaram.

Quanto à profª Olga Valeska, serei sempre grata a ela pela delicadeza com que me orientou. Mais uma vez tive a certeza de que os afetos não são incompatíveis com o rigor da pesquisa acadêmica. Aliás, creio ser essa uma das grandes contribuições de Barthes, ao incluí-los em seus estudos como fonte de linguagem, conhecimento e sabedoria.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: QUESTÕES TEÓRICAS

Ora, se a invenção dos tipos impressos é considerada elemento-chave na acepção moderna do termo *literatura*, então, como conceituar as produções “literárias” que precedem a imprensa? Como compreender uma experiência literária cujo veículo de transmissão seja o corpo, em lugar das páginas de um livro?

A materialidade da teoria – João Cezar de Castro Rocha

Começo este estudo partindo de certos pressupostos para refletir sobre a constituição dramática do tipo de show que há 50 anos a cantora baiana Maria Bethânia criou e veio produzindo, aperfeiçoando, sofisticando, em termos artísticos e técnicos, sem, no entanto, perder um gosto pelo simples, criando e retomando antigas parcerias, em suma, sentando as bases do que ela afirma ser “o que eu sei fazer”. Entre outras formas, decidi denominar de “show poético-musical” esse tipo específico de espetáculo de que ela foi percussora no final dos anos de 1960 no Brasil. Tenho consciência de que nenhuma denominação é perfeitamente adequada ao seu objeto, mas acredito que esta seja eficaz e irei utilizá-la, por vezes, como um rótulo necessário à agilidade na sua identificação durante a análise.

O show poético-musical difere claramente das formas similares de espetáculos musicais teatrais que o antecederam (opereta, *vaudeville*, mágica e sobretudo a profícua revista, entre outros possíveis subgêneros e miscelâneas). Difere também dos que lhe foram e são contemporâneos (em cuidado na elaboração e com esse componente dramático, só bem depois, com algumas intérpretes, como Elis Regina) ou dos bem posteriores ao seu nascimento no Brasil. Essa denominação serve ainda, a partir deste momento, para dar as primeiras pistas sobre os pressupostos antes mencionados.

O primeiro deles é justamente essa evidente natureza textual de teor poético que compõe o objeto em foco, principalmente se considerarmos as concepções e acepções contemporâneas de “texto” (CLÜVER, 2006, p. 15), abordadas no Capítulo II. Poético, no sentido da natureza de sua matéria e linguagem, não exclusiva e necessariamente na forma de poema, embora esta também esteja representada nesse tipo de show. A esse respeito, Octavio Paz (2012) tematiza a questão do uso indistinto das palavras “poesia” e “poema”, frequentemente colocadas como sinônimos. Para o poeta e ensaísta mexicano, o poema corresponde a uma forma, uma determinada obra literária, uma linguagem construída. Já a poesia consistiria numa matéria que pode estar em muitas coisas, não apenas na forma de um poema, por exemplo. Esse sentido geral da matéria poética é o que irá prevalecer neste

estudo. Entendo ser ele equivalente ao que Bethânia projeta na construção de seus shows. Assim, opto, neste estudo, para, sempre que possível, utilizar o termo “poema” para falar da forma e “poesia” para falar da matéria poética, inclusive quando utilizo a expressão “prosa poética”.

Será também, é óbvio, um objeto musical, por ser específica e primordialmente composto dessa unidade (híbrida, verbo-musical) que é a canção. Em seguida, farei uma primeira abordagem dessa unidade-base do que chamarei texto-show. No entanto, voltarei exclusivamente a ela num capítulo à parte (Cap. II: “A canção”), no qual trato da sua especificidade composicional, não equivalente à simples soma de letra e música, e que por isso deve ser focalizada como um terceiro “objeto”, outra linguagem, diferente daquelas que a compõem, se vistas separadamente. Um objeto composto delas, mas autônomo enquanto forma (TATIT, 2016, s.p.). O citado capítulo trará, ademais, a exposição dos aspectos intermediários e intertextuais que esse tipo de canção apresenta (CLÜVER, 2006); uma classificação de tipos de canções proposta por Tatit (2003, p. 9), para fins de análise dos processos de construção de significação no encontro de letra e música; além dos elementos microdramáticos (dentro da macrodramaturgia do show) que essa classificação e sua análise possibilitam revelar. Para isso, busquei apoio teórico-analítico em estudiosos da música em geral (ANDRADE, 1976; TINHORÃO, 2011; TATIT, 2002, 2003, 2016; BARTHES, 1990), da poesia oral (ZUMTHOR, 2010), da canção brasileira (TATIT, 2002, 2003, 2016; TINHORÃO, 2011; WISNIK, 2004, 2008, 2010; RENNÓ, 2003), da(o) literatura / interpretação / letramento / teatro (WISNIK, 2004, 2008; RYNGAERT, 2013, BARTHES, 1990), da linguística / semiótica (TATIT, 2003; BARTHES, 1990), da(o) intermedialidade / intertextualidade / hipermídia / arte contemporânea / teatro (CLÜVER, 2006; KATTENBELT, 2012), da história e da cultura brasileira como um todo (ANDRADE, 1976; STARLING, 2015; BOSI, 2002, WISNIK, 2004, 2008, 2010).

A canção como unidade textual do show

É longa e venerável a história das relações entre a música e a literatura, objeto de estudo da melopoética (do grego, *melos* = canto + poética), sugestiva designação cunhada por Steven Paul Scher para essa “disciplina indisciplinada”. [...] a melopoética afirma-se gradativamente a partir do século XVI, até atingir, em nossos dias, o prestígio que lhe conferem a literatura comparada e a inclinação pós-moderna pela fusão entre os vários sistemas artísticos.

Literatura e música – Solange Ribeiro de Oliveira

A canção brasileira carrega destacadamente em si material de interesse linguístico de grande relevância. Nossa música popular é considerada pelo músico, professor de literatura e ensaísta José Miguel Wisnik (2008) um dos três pilares de nossa expressão cultural. Aqui ele fala sobre

a trama de um país mal letrado e exorbitante, cuja destinação passa pelas reversões entre a “alta” e a “baixa” cultura, pelo confronto e pelo contraponto das raças, pela palavra e pelo corpo, e cuja “formação” não poderia se dar apenas na literatura: o ser brasileiro pede minimamente – para se expor em sua extensão e intensidade – a literatura, o futebol e a música popular (WISNIK, 2008, p. 404-405).

Por outro lado, em Ludmer (2010), com o conceito de “literaturas pós-autônomas”, reitera-se que toda e qualquer produção linguística compõe as narrativas que irão conformar a produção literária contemporânea. O que torna legítimo estender ao show poético-musical esse conceito de produção linguística e literária da contemporaneidade. Quanto mais pelo fato de ele ser basicamente composto de canções, e estas apresentarem-se como narrativas poéticas, anedóticas, dramáticas, formalmente expressas em variados gêneros textuais e musicais.

Ainda que apenas superficialmente, já que não é a intenção deste estudo adentrar profundamente no âmbito sociocultural, não por falta de reconhecimento de sua suma importância, mas por uma questão de recorte do objeto de estudo, devo mencionar o fato de que o termo “pós-autonomia”, de Josefina Ludmer faz menção à ideia de “autonomia” embutida no conceito de “campo” desenvolvido pelo filósofo e sociólogo Pierre Bourdieu. Bourdieu, que no final dos anos de 1970 faz uma crítica aos critérios que distinguem certos produtos culturais como mais legítimos que outros, fala de autonomia no âmbito dos sistemas mundiais de disputa dos capitais culturais dos povos. Ademais, Bourdieu questionava a existência de critérios intrínsecos para o julgamento das artes e afirmava que

estes respondem apenas a padrões construídos socialmente. Na década de 1990, como professor do Collège de France, ele renegou algumas de suas considerações, mas aquelas colocações iniciais foram de suma importância para as reflexões sobre as artes nacionais, a literatura, a crítica que delas se fez e ainda se faz e o status que vieram a adquirir ou não, tanto local quanto universalmente.

Ludmer explica o que ela chama de escrituras “pós-autônomas” e menciona Bourdieu:

Em algumas escrituras do presente que atravessaram a fronteira literária (e que chamamos pós-autônomas) se pode ver nitidamente o processo de perda da autonomia da literatura e as transformações que produzem. Terminam formalmente as classificações literárias [...] E com [as] classificações “formais” parecem terminar os enfrentamentos entre escritores e correntes; é o fim das lutas pelo poder no interior da literatura. O fim do “campo” de Bourdieu, que supõe a autonomia da esfera (ou o pensamento das esferas). (LUDMER, 2010, p. 3)

É, portanto, sobretudo no sentido do apagamento da antiga ideia de literatura a que o termo/conceito de Ludmer se refere. Ela fala “[d]o processo de encerramento da literatura autônoma, aberta por Kant e a modernidade” (LUDMER, 2010, p. 3). Aí reside o interesse de sua reflexão no entendimento do que chamo aqui de “canção como texto” e/ou de “texto-show”. Ao criar a expressão “pós-autônomas”, Ludmer aponta para outro tempo (pós-) do panorama cultural mundial e, nesse sentido, sua consideração se adéqua mais à noção de contemporaneidade. Um “tempo” em que a própria idealização de nação ou de culturas nacionais é colocada em xeque (embora ainda não se encontre totalmente desconstruída). Segundo Ludmer,

é o fim das guerras e divisões e oposições tradicionais entre formas nacionais ou cosmopolitas, formas do realismo ou da vanguarda, da “literatura pura” ou “da literatura social” ou comprometida, da literatura rural e urbana, e também termina a diferenciação literária entre realidade (histórica) e ficção. [...] Porque se borram, formalmente e “na realidade”, as identidades literárias, que também eram identidades políticas. E então se pode ver claramente que essas formas, classificações, identidades, divisões e guerras só podiam funcionar em uma literatura concebida como esfera autônoma ou como campo. Porque o que dramatizavam era a luta pelo poder literário e pela definição do poder da literatura. Borram-se as identidades literárias, formalmente e na realidade, e isto é o que diferencia nitidamente a literatura dos anos 60 e 70 das escrituras de hoje. [...] as “classificações” responderiam a “outra lógica” e a outras políticas. (LUDMER, 2010, p. 3)

Assim, a amplitude do conceito de pós-autonomia de Ludmer pode aplicar-se de maneira interessante não só ao estudo do show como um todo, mas também ao da canção, em particular, unidade principal desses shows. Essa canção, gênero que no Brasil teve e tem momentos de rara sofisticação e riqueza de dicções¹ dentro de nosso histórico cultural e na formação da nossa identidade nacional, mantém, ainda hoje, um potente grau de inventividade, mesmo que de tempos em tempos haja quem prenuncie ou sugira a sua morte, até mesmo alguns de seus maiores expoentes, como Chico Buarque de Holanda (NOBRE; ZAN, 2010).

Com relação a essa morte, Tatit, estudioso do assunto, afirma que ela (a canção) só desapareceria “se a era das línguas naturais (...) também se extinguisse”, pois “a canção é e sempre será uma extensão da fala, que também possui melodia e letra” (TATIT *apud* VALVERDE, 2008, p. 270). O que dá certo alívio aos que somos amantes da canção, especialmente da canção brasileira: ainda há tempo para desfrutarmos dessa interessante forma de expressão artística.

Na intersecção dessas colocações de Wisnik e Ludmer, e tomando a canção como unidade-base a ser analisada, encontra-se, portanto, um dos pontos de partida deste estudo do show *Abraçar e agradecer* (AeA), de Maria Bethânia, exemplo contemporâneo dos shows de música que desde os anos de 1960 se popularizaram em nosso país e que, com o passar dos anos, foi se sofisticando e tomando ares e complexidade de um espetáculo não mais apenas musical (o que não quer dizer que um simples show de música cantada não tenha sua complexidade e não exija a execução de técnicas e artes específicas). Junto a outros elementos cênicos, esses novos shows foram sendo compostos segundo linhas discursivas cada vez mais elaboradas, desenhados e matizados com cores políticas e estéticas não aleatórias, colocadas deliberadamente em cena, deixando de ser apenas um produto para o entretenimento.

O surgimento do show poético-musical (não casualmente pouco depois da chegada de Maria Bethânia ao Rio, dando início à sua carreira profissional) está vinculado ao aparecimento e à transformação de nosso teatro, desde a entrada do país, com suas peculiaridades e de acordo com sua realidade sociocultural, política e econômica, no

¹ “Dicção” tem, aqui, a acepção de um estilo ou “jeito” de compor e/ou cantar composições próprias ou de terceiros, podendo ampliar-se ao sentido de um estilo de ser e estar, de atuar e se comunicar de um “cancionista” dentro do panorama artístico-cultural (neste caso, brasileiro). O conceito é desenvolvido por Tatit (2002), a partir da análise de alguns dos mais relevantes criadores da nossa música popular.

chamado “Teatro Moderno”. Isso se deu nos anos de 1940 e foi ganhando força e forma nas décadas de 1950 e 1960, trazendo inovações para o teatro e demais artes cênicas e musicais nacionais com consequências até os dias de hoje. Essa relação do show poético-musical com a renovação do teatro e a posterior politização deste nos anos de 1960 será retomada mais adiante (FERNANDES, 2005; STARLING, 2015).

Dito isso, tratarei agora da questão textual propriamente dita, resultante da combinação de canções (em si, texto verbo-musical, como vimos) com textos de ligação (poemas ou prosa poética) do show, que somados aos outros elementos cênico-dramatúrgicos do espetáculo compõem o texto-show poético-musical. Uma vez que emprego o termo “dramaturgia” de maneira central no título deste trabalho, projetando na análise do show de Maria Bethânia uma clara analogia às artes cênicas ou, mais especificamente, artes da cena,² faz-se necessário entrar na reflexão sobre o teatro, tanto como texto dramático quanto como texto cênico, tal qual distingue Fernandes (2005), apoiando-se, entre outros, em Ryngaert (2013), como veremos detalhadamente em tópicos posteriores destas Considerações. Nesse processo, averiguo ainda a procedência da utilização dos conceitos de intermedialidade, intertextualidade (DINIZ; VIEIRA, 2012; DINIZ, 2013) e hipermídia (KATTENBELT, 2012) para descrever a natureza do show de Bethânia, além da mencionada maneira contemporânea de entender o próprio conceito de texto (CLÜVER, 2006), à qual, como disse, abordei no Cap. II.

Na “Apresentação” de *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*, Thaís Flores Nogueira Diniz (2013), ao falar desses estudos reunidos para “a análise crítica de obras contemporâneas constituídas de textos em diferentes mídias”, inclui, entre outros, “espetáculos teatrais” e “canções”. Para isso, segundo ela,

[...] adotou-se um novo suporte teórico, centrado no conceito de intermedialidade, que pode ser sucinta e duplamente definida como: **fenômeno ocorrente entre as mídias e categoria de análise crítica**. Sobrepondo-se aos antigos estudos interartes, esse tipo de pesquisa trata de produtos culturais marcados pela falta de limites entre as artes e as

² O termo “artes cênicas” tem uso consagrado no português do Brasil como sinônimo de “teatro”, propriamente; por isso a locução preposicional adjetiva “artes da cena” parece ser mais adequada neste momento, por ampliar o alcance que se pretende dar ao campo de estudo em questão, pois, ao não ter seu sentido comum ‘fechado’, pode abarcar outras artes mais, realizadas em todo espaço que se “faz” [de] palco, como no caso do show de que tratamos ou de muitos outros tipos de *performances* cênicas. [Recentemente vi, numa entrevista de Bethânia (PRÊMIO, 2015), que o termo usado pra falar de teatro na cidade de Santo Amaro de sua infância e adolescência era “drama”. A informação me pareceu curiosa, embora só pretenda mencioná-la como tal, sem a intenção de relacioná-la, pelo menos por ora, com possíveis questões de ordem histórico-semântica.]

mídias, e cujo estatuto de “arte” é, não raro, objeto de debates. (DINIZ, 2013, p. 9. Grifo meu.)

A dupla definição do conceito de intermedialidade indica que ele se adéqua a este estudo, tanto por identificar o presente objeto como intermediário, quanto por possibilitar a sua análise crítica. Se os shows de Bethânia, particularmente *Abraçar e agradecer*, aqui analisado como exemplo desse estilo e em reconhecimento à sua consagração em meio século de carreira, não deve ser chamado de “teatro”, seguramente pode, sim, ser reconhecido como um espetáculo cênico. Ademais, sendo majoritariamente composto de canções (composições), ele traz em si outro exemplo de “textos em diferentes mídias” (Diniz, 2013, p. 9). Esse fato, efeito especular, próprio da natureza (complexa) do objeto, é mais uma marca de intertextualidade e intermedialidade.

No primeiro artigo da citada obra, original de Irina Rajewski, a autora, ao “distinguir o sentido restrito do termo intermedialidade como categoria para análise [...] estabelece três tipos de práticas possíveis (transposição, combinação de mídias e referência intermediária)” (Diniz, 2013). A segunda e a terceira categorias são aplicáveis ao objeto aqui estudado. No Capítulo II, em que trato da canção, darei exemplos de características intermediárias e intertextuais dessa unidade básica do show, sobretudo relativos a essa terceira categoria proposta pela autora, a da “referência intermediária”. Destacarei como nossa canção popular, principalmente a urbana, mas não apenas, está repleta de exemplos dessa categoria, fazendo de cada uma delas verdadeiros “almanaques” popularizadores das marcas discursivas da modernidade, tantas vezes divertidos, não importando tanto seu rigor descritivo ou sua verdade científica. São partes de um grande compêndio, que pode ser entendido também como “arquivo”. Dessa forma, essas canções são muitíssimas vezes crônicas nacionais ou universais que popularizam assuntos, terminologias, tecnologias. E nesse sentido, elas, em seus variados gêneros e ritmos, são nosso livro, como veremos mais detidamente na colocação de Oliveira (1999). De dentro desse vasto conjunto de canções saem as que compõem o rico repertório de Maria Bethânia. No último capítulo, buscarei dar exemplos apenas com aquelas que figuram em *Abraçar e agradecer*.

O “texto-show” e o texto do show e de outras artes da cena

A cena não explica o texto, ela propõe para ele uma concretização provisória.

Ler o teatro contemporâneo – Ryngaert

A intermedialidade é considerada a marca ou condição *a priori* do teatro, sem prejuízo dele como arte “elevada”, de acordo com a crítica contemporânea (KATTENBELT, 2012). Como matéria do âmbito da cena, sobretudo se falamos das artes cênicas modernas e contemporâneas, particularmente perpassadas por essas noções de intermedialidade e dos estudos interartes, o show poético-musical compartilha dessa condição ou natureza. Nesses shows, as artes apresentam-se conjugadas, tecidas a muitas mãos no contexto da criação (roteiristas, intérpretes, iluminadores, cenógrafos, figurinistas, diretores, produtores etc.), permitindo que se abram diversos e destacáveis pontos de vista na construção da obra. Esse caráter cênico do objeto-show, cuja unidade principal é a canção, como já foi dito, foi o que levou ao título desta pesquisa, assim como à sua inclusão no campo dos estudos das artes da cena. No entanto, há que se fazer uma delimitação ou especificação do uso dado ao termo “dramaturgia” neste contexto.

O empréstimo que aqui se faz do termo “dramaturgia”, oriundo do teatro, é cabível, desde que se entenda sua utilização não de forma totalmente literal, mas em um sentido amplo. Ryngaert (2013) define dramaturgia desta maneira:

Originariamente “arte da composição das peças de teatro”, a dramaturgia estuda tudo o que constitui a especificidade da obra teatral na escrita, a passagem à cena e a relação com o público. Ela se empenha em articular a estética e o ideológico, as formas e o conteúdo da obra, as intenções da encenação e sua concretização. **A dramaturgia contemporânea determina as evoluções formais e suas relações com as ideias e a sociedade.** (RYNGAERT, 2013, p. 225. Grifo meu.)

Busquei entender o conceito de dramaturgia não só na composição de shows poético-musicais em si, mas no trabalho de interpretação/*performance* do profissional que seleciona, arranja e canta/declama, dentro de uma linha dramática, essas unidades-base do show: a já citada canção (e o **canto**), os textos não musicados (e a **declamação**),³ além do

³ Os termos que destaco em negrito, entre parênteses, referem-se à “atualização” daqueles que antecedem esses parênteses. Quando digo “atualização”, faço alusão ao termo “atual” como antônimo de “virtual”, conforme concebe Lévy (1996). Dessa forma, o **canto** atualiza a **canção**, assim como a **leitura**, tanto em voz baixa, individual, quanto em voz alta/declamada, publicamente ou não, *atualiza* os **textos não musicados**. Esse conceito do estudioso francês Pierre Lévy, filósofo da informação e comunicação, voltará a ser mencionado neste trabalho.

gestual e outros “movimentos” que conformam a interpretação (a *performance*). Na construção desse tipo de colagem de textos e de canto, a dramaturgia consiste em escolher, desenhar (ou costurar) e articular esses elementos, onde “escolher” (o que cantar/falar) significa criar um discurso (político, cultural, filosófico); “desenhar/costurar” significa construir linhas de sentido, criar sintaxes, dramaturgias da canção e da cena; e “articular” seria buscar uma “dicção” (no já dito sentido amplo proposto por Tatit) adequada para a interpretação (canto e *performance*) de cada “tema” desse material textual, seja ele cantado ou falado.

Em sua definição de “teatralidade”, Ryngaerte fala da relativização, nos tempos de hoje, do texto especificamente teatral:

Tradicionalmente, do ponto de vista do texto, a teatralidade se mede pela existência de formas, como por exemplo o diálogo, que convêm à cena, pela presença de forças contraditórias incorporadas pelos personagens e de implicações claramente visíveis nas relações estabelecidas pela palavra. É desse modo que o teatro se opõe ao romance ou à poesia. **Contudo, a noção de teatralidade evolui na medida em que o diálogo alternado não é mais uma obrigação da escrita;** a teatralidade também se identifica no uso particular da língua; **o enfraquecimento dos gêneros e as tentativas de encenação fizeram recuar os limites do que se entendia por “texto teatral”,** a ponto de hoje se poder considerar a passagem à cena de qualquer texto. (RYNGAERTE, 2013, p. 229. Grifos meus.)

A dramaturgia de uma peça de teatro, do ponto de vista literário ou puramente textual, se faz com dadas convenções de escrita, tanto descritivas quanto narrativas e, principalmente, dialógicas. Essas convenções, no caso das partes descritivas, equivalem às “notações” das escolhas ou sugestões do dramaturgo para quem vai encenar a peça. São as chamadas “rubricas”, que compõem, junto aos demais textos e diálogos, a peça ou texto dramático. As rubricas indicam desde como deverá ser o cenário de cada cena (incluindo a luz, as projeções, os “climas” ou ambientações e os cenários imaginários ou a serem revelados pelas falas dos personagens) até os tons de certas falas ou expressões em determinados momentos. Seus textos irão variar de acordo com o estilo de cada dramaturgo (mais ou menos poéticos, psicológicos, técnicos etc.). Nelson Rodrigues foi sem dúvida um dos mais inovadores autores brasileiros na escrita do texto teatral, instigando quem se proponha a fazer uma montagem (texto cênico) à altura de sua escrita ousada e criativa a trabalhar as cenas com várias camadas de sentido por meio de suas ações insólitas e textos só aparentemente coloquiais e corriqueiros. A ele também

voltaremos para exemplificar como o dramaturgo teve seu nome vinculado para sempre ao nascimento do teatro moderno no Brasil.

Já no caso do show, um roteiro poderá ser formal e detalhadamente escrito ou não. Na verdade, no teatro contemporâneo descentraliza-se também a importância do texto dramático prévio para se criar e montar um espetáculo. Isso se dá, pouco a pouco, a partir do momento em que todos os outros elementos do espetáculo ganham maior peso e significado nas peças, passando a ser considerados “textos” na composição de uma dramaturgia da encenação (RYNGAERT, 2013).

Antes do surgimento no Brasil do tipo de show em foco neste estudo, dificilmente esses espetáculos eram formalizados “textual” e detalhadamente. Nada muito além de uma simples sequência de músicas num pedaço de papel e, quando muito, um “mapa” simplificado de luz, desenhado tanto para ajudar na montagem dos focos quanto para guiar a operação de algumas mudanças de iluminação em alguns momentos do show. Não havia (como ainda hoje não costuma haver) um roteiro “concreto”, literal/literário, para se guardar, se editar, possibilitando, assim, a criação de uma espécie de memória da “literatura” do show. Uma vez estreado, o show ganhava vida própria e, enquanto fosse feito, ia se mantendo “atual”.

É necessário deixar claro que esse fato não diminui em nada a qualidade daqueles shows, apenas evidencia que se tratavam de um outro tipo de espetáculo e que este que surge no final dos anos de 1960, com Maria Bethânia, é mesmo algo que se aproxima deliberadamente de uma ideia de teatralidade, mesmo que sem a pretensão de ser teatro propriamente. Assim como se aproxima da qualidade de um recital, sem querer sê-lo exatamente. Não se trata de pensar em termos comparativos da qualidade artística de um em relação à do outro tipo, e sim de marcar as diferenças que levam a entendê-los mais ou menos teatrais.

Para questionar ou relativizar a vinculação à qualidade artística do show pelo fato de ele ser roteirizado e pensado como um “texto” elaborado e coeso, basta reler os textos de pesquisadores como Paul Zumthor, por exemplo. O antropólogo aprofundou na origem medieval das cantigas e dos eventos poético-musicais (que ele entende como protótipo dos shows modernos em foco neste estudo) e não só afirma que a escrita (ou sua sobrevalorização) debilitou o exercício da memória viva de nossas oralidades como reivindica, no mínimo, que se busque um equilíbrio entre as duas formas (e/ou “suportes”

ou mídias) de expressão. Só assim, segundo o autor, poderíamos reverter o excessivo valor dado ao texto impresso e a desvalorização da cultura da oralidade, que significa a progressiva perda da experiência corporal, não virtual, das manifestações artístico-culturais (ZUMTHOR, 2010). Nesse ponto, Barthes (1990) também se coloca crítico à mudança da experiência estética da escuta da música e do canto na modernidade após a invenção do “microsulco”⁴ (BARTHES, 1990, p. 241-242).

Quanto à “notação”, a letra da canção não costuma apresentar padrões claros para sua escrita, onde quer que ela apareça: livro didático, capa de disco, encarte de CDs, LPs, DVDs etc., sobretudo quando não vem acompanhada de partitura. Microtexto do show, parte verbal, mas também melódica, de um “número” musical (que por sua vez equivale a uma cena da peça teatral), a letra da canção costuma aparecer de formas tão variáveis quanto as maneiras de classificá-la enquanto gênero textual. Essa indefinição na convenção de escrita da letra vem, a maioria das vezes, do próprio autor, que a vai anotando segundo lhe venha à mente, conjuntamente com a melodia, ou apenas como uma vaga ideia melódica, ou ainda para encaixar numa melodia prévia. Não me parece um problema que seja assim. Claro está que o importante é a criação e como pouco a pouco vai se configurando letra e melodia até chegar à canção cantada, cantável, arranjada e pronta para correr mundo. Apenas ressalto que a dificuldade de criar uma convenção para a escrita da letra da canção é sintomática. Esse não critério revela a afirmação de Tatit de que a canção não é nem música, nem literatura (voltaremos a essa questão no Capítulo II: “A canção”).

É importante lembrar que há, sim, uma geração de compositores que têm essa preocupação formal, ou, sem se preocupar, têm claros os critérios para a escrita da poesia própria de certas letras de canção. Dois deles têm suas canções frequentemente interpretadas por Bethânia e são exemplares nesses casos: Caetano Veloso e Chico Buarque, respectivamente, sendo que os dois, mas sobretudo o primeiro, costumam levar esse rigor e cuidado em todos os formatos de suas obras em que essas canções, letra e/ou música (partitura) aparecem. Mesmo porque, no caso da anotação da letra acompanhada da partitura, eles costumam trabalhar em conjunto com grandes músicos conhecedores dessas convenções de escrita musical da canção.

⁴ Metonímia usada por Barthes para falar do LP e das transformações na maneira de vivenciar a (escuta da) música depois do advento da gravação da voz e de outros sons musicais nos sulcos desses discos.

Tudo isso fica evidente com o surgimento e popularização dos *songbooks* no Brasil. Felizmente esse tipo de publicação entrou de vez para o mundo editorial da música popular no país, e, a partir daí, essa questão editorial mudou bastante, validando social, política e culturalmente a especificidade da forma canção. É claro que no âmbito da oralidade, nada disso importa, e as canções serão populares ou não, independentemente de suas notações e impressões. Mas enquanto forma e meio de memória e arquivo, o advento dos *songbooks* vem permitindo que o resguardo de grande parte do nosso cancioneiro seja efetivado e todo esse material registrado.

Por outro lado, essa “novidade” na forma de editar as escrituras e notações da canção nos remete às afirmações de Chico Buarque a respeito da polêmica sobre a letra da canção ser ou não poesia (poema) e, de certa forma, as ilustra. Ainda quando dada canção tenha sido composta a partir de um poema já existente, esse poema passará a exercer a função de letra vinculada a uma música. Nesses casos, inclusive, o poema costuma sofrer adaptações para essa nova finalidade. Numa entrevista a Jô Soares, dá-se este diálogo a respeito dessa questão:

Chico: [...] mesmo a parte literária de uma canção, ela num é uma... eu não considero ela literariamente independente, né? Tanto que publicaram... eu tive livros publicados com letras de música, eu fiz questão de... de... de juntar as partituras, né? Mesmo que as pessoas... as pessoas podem ler aquela letra e tal, mas, pra mim é a mesma coisa que ouvir a música sem a letra, mas as coisas foram feitas pra andar juntas, né? A letra tá ali num é... pra mim num é uma poesia, num é uma peça literária. Ela tá junto com... é uma outra categoria...

Jô: “É uma letra... uma letra...”

Chico: “É uma letra que só funciona com aquela música, foi feita para aquela música; eu nunca escrevi uma letra sem música, nunca... né?” (CHICO, 2017).

Deduz-se da fala do compositor que, para ele, a canção tem uma parte literária, que é a sua letra, mas essa letra está ali numa função conjunta com a parte propriamente musical da canção. A questão é controversa e não é meu intuito centrar esse estudo nessa discussão. Apenas no que tange ao entendimento geral da natureza do objeto básico que compõe o show, para entender os critérios de notação da letra da música quando separada de sua partitura (sua escrita musical) e, inclusive, para se refletir se isso realmente tem relevância num gênero tão vinculado à oralidade. Já no âmbito da escrita deste trabalho, tive que estabelecer alguns critérios mínimos de padronização, já que essa letra é grande parte do texto do show, que por sua vez compõe o texto-show (que abrange também outras

linguagens), o qual me propus a transcrever mais fidedignamente possível no Anexo II, por entender que isso ajuda na visualização da linha discursiva e dramatúrgica do espetáculo. Na notação das letras e dos textos declamados, optei por utilizar os formatos da fonte de origem, sempre que disponíveis ou que essas fontes apresentassem indícios de maior cuidado e compromisso com as formas originais dos(as) autores(as). Na falta desses dois parâmetros, busquei formatar a letra considerando, sempre que possível, e de maneira flexível, as partes da música (comparáveis à ideia de estrofe) e as “frases” (comparáveis à ideia de verso), estas últimas estabelecidas pela linha melódica, já que a letra da canção sempre corresponde à sua melodia, sendo cada sílaba da letra correspondente a, no mínimo, uma nota.

Dramaturgia e teatralidade

A dramaturgia contemporânea determina as evoluções formais e suas relações com as ideias e a sociedade.

[A] noção de teatralidade evolui na medida em que o diálogo alternado não é mais uma obrigação da escrita [...]

Ler o teatro contemporâneo – Ryngaert

Em *Ler o teatro contemporâneo*, Ryngaert (2013) busca discutir e compreender o teatro escrito, o texto dramatúrgico, como gênero literário. Nem por isso, porém, ele deixa de abordar o texto cênico. No entanto, o livro fala de um universo dramatúrgico-literário eminentemente francês. Pensei que o interessante aqui seria procurar referências importantes do gênero entre dramaturgos, críticos teatrais e encenadores brasileiros. Um dos mais importantes autores dessa área, reconhecido hoje como ícone de nosso teatro moderno, é Nelson Rodrigues (1912-1980). Ele ganhou esse título (*status*) a partir da montagem de uma de suas peças, *Vestido de noiva*, e da mobilização da crítica e do público em torno desse acontecimento. Com ela, Nelson inaugura procedimentos técnicos para o espetáculo, já inseridos na própria escritura do texto, de maneira inédita e surpreendente para a época. No entanto, foi bem mais do que o conjunto de sugestões em forma de rubrica, comum nos textos de teatro até então (e ainda hoje), o que Nelson apresentou. Voltaremos ao tema no próximo tópico, que trata da importância da modernização do teatro de Nelson Rodrigues para a renovação do teatro brasileiro e, mais tarde, dos shows poético-musicais.

Outros nomes brasileiros destacados na área da direção e da atuação, os quais venho mencionando até aqui, são os de Augusto Boal e de Fauzi Arap. Além de importantes para

o teatro e para o novo tipo de show de música e poesia surgido nos anos de 1960 no Brasil, os dois foram decisivos para que Bethânia “acontecesse” e de lá pra cá nunca mais deixasse de ter o peso e a importância no cenário musical brasileiro que hoje se reconhece por meio de uma série de homenagens que são feitas a ela por esses 50 anos de carreira.

Para falar dos aspectos dramaturgicos nesses shows poético-musicais (o que assinalo já no título desta pesquisa), desde sua unidade (microtexto) até o espetáculo como um todo (macrotexto), me propus a utilizar o conceito de intermedialidade como “categoria de análise crítica”, por reconhecer o objeto, entre outras coisas, como “fenômeno ocorrente entre as mídias”, como citado anteriormente (DINIZ, 2013, p. 9). Dessa forma, aproximo essa análise crítica ao entendimento do teatro contemporâneo, do qual retiro uma acepção particular do termo “dramaturgia” e também um ponto de vista analítico.

Para começar, devo reiterar que esse estilo de show da intérprete baiana nasce simultaneamente a um tipo específico de teatro que começou a ser feito no Brasil a partir da segunda metade da década de 1960. Forin Junior (2013) irá chamá-los de “peças-show” (sobretudo aquela série de peças tituladas *Arena conta/canta...* que foram montadas por Augusto Boal, logo após o sucesso do Show *Opinião* e dos quais a cantora e demais artistas recém chegados da Bahia participaram). Essas peças foram muito importantes, tanto como proposta de linguagem artística, estética, quanto como efetiva ação cultural engajada e de resistência naquele início da ditadura militar que se instalava no país (nesse sentido, pode-se dizer que elas abarcam uma das acepções do termo “*performance*”, a *performance* político-cultural, como veremos no Capítulo IV, ao analisar este ângulo do dito conceito).

Boal prova seus métodos, mistura Stanislavski (para personagens emblemáticos como Zumbi dos Palmares) com Brecht (teatro épico, político, que derruba a “quarta parede” e aponta para a não ilusão da representação teatral), institui o “sistema coringa”, negando a necessidade de protagonistas e hierarquia de papéis/atores, próprios do teatro burguês (já em *Opinião*, de certa forma, ele começa com esse sistema, o que dá certo ar de jogral ao “show” teatral: figurinos neutros, estilizados, semelhantes para todos os atores, monólogos ou “diálogos” não convencionais entre atores cuja função é mais a de “coro” que de personagens individualizados propriamente ditos).

Bethânia seguiu com Boal até certa altura. Até conhecer Fauzi Arap, quando iniciou sua carreira nessa linha de show que segue até hoje. Quando passou a ser referida como

“cantora de protesto”, principalmente por causa da força com que cantava “Carcará”, uma música que trazia também esse sentido e marcou para sempre sua carreira já na sua estreia no show *Opinião*, Bethânia rejeitou esse rótulo, como outros mais que viessem e vieram. Ainda hoje a cantora afirma que não gosta de rótulos, de ser classificada em gavetas, que “[s]eu estilo é não ter estilo” e que “[s]eu ofício é liberdade” (PRÊMIO, 2015, min. 03:59 e 07:34, respectivamente).⁵ Liberdade de escolher o que quer cantar em cada momento e o de criar seus shows, discos, leituras do jeito que quiser e achar que deve.

A partir desse momento, seus espetáculos foram se tornando cada vez mais bem “cifrados” em sua linguagem artístico-ideológica, para burlar a censura da ditadura militar, que iniciou com o golpe de 1964 e foi endurecendo ano após ano. Essa estratégia foi utilizada pela maioria dos artistas que repudiavam o golpe. O recurso poético, o texto menos direto, os roteiros que exigem mais sutileza na captação das mensagens para, dessa maneira, falarem de seu tempo. *A cena muda*, por exemplo, em que o próprio título faz alusão à censura, foi um desses shows montados pela cantora para dar seus recados, posicionar-se à sua maneira diante da realidade que queria e necessitava criticar, mudar, de uma forma não panfletária, sempre artística, elaborada, conceitual, mesmo que muitas vezes com uma linguagem simples. Assim é até os dias de hoje. Com o mesmo rigor e vigor.

Em seu trabalho de análise do encontro do teatro com a música nos shows de Maria Bethânia, usando como exemplo o espetáculo *Pássaro da manhã* (1977), Forin Junior (2013) faz um percorrido por todas as formas de teatro musical brasileiro que o precederam: os já citados, *vaudeville*, mágica, a opereta e destacadamente o teatro de revista, além de recitais e outros tipos mesclados que foram constituindo subgêneros híbridos difíceis de serem classificados com precisão, o que é normal nesse tipo de caso. O que Forin busca descrever é o percurso dos variados tipos de teatro musical realizados no Brasil, passando também pelos vários formatos de shows, até chegar aos shows mais

⁵ Depois de anos e anos se negando a cantar essa canção que lhe enquadrava num gênero e na representação de uma “dicção” a que a intérprete não queria mais ver-se vinculada, em *Abraçar e agradecer*, em um dos pot-pourris instrumentais que os músicos criaram (um no intervalo no meio do show, outro ao final, antes de ela voltar para o Bis), eles fazem uma espécie de vinheta do “Carcará” (música de João do Vale, músico e ator do show *Opinião*) em homenagem à cantora. A primeira vez que fizeram foi uma surpresa para ela. E em várias entrevistas, ela conta o quanto lhe emocionou e emocionava sempre essa parte. Nela, Bethânia “canta” só com os lábios o pequeno trecho (“Pega, mata e come”), faz um gesto com as mãos como que arrematando firme e sai de cena triunfal.

atuais.⁶ Forin Junior descreve sucintamente a relação teatro—show no começo do século XX:

O século XX vai consolidar, nos espetáculos de revista e na sociedade, um diálogo interessantíssimo entre o teatro e as canções de sucesso, de modo a inspirarem-se e retroalimentarem-se mutuamente. No cruzamento de bibliografias sobre teatro e música ousamos traçar um panorama dessas relações. Há um processo efetivo de trocas em que verificamos, de início, os palcos lançarem canções que estarão na boca do povo. Posteriormente, notamos um procedimento contrário, segundo o qual as músicas mais populares das ruas são utilizadas na elaboração dos enredos das peças. Essa dinâmica leva progressivamente a uma mudança de caráter do espetáculo teatral, de modo que ele adquira formalmente uma essência mais parecida com os shows de música mais recentes. (JUNIOR, 2013, p. 89.)

Esse formato seria abraçado por Maria Bethânia. Essa foi a época dos espetáculos de resistência política que, entre outros, o diretor Augusto Boal se empenhou em montar. A participação de Bethânia teve grande repercussão neste show teatral, e em 2015, quando a artista comemora seus 50 anos de carreira com o show *Abraçar e agradecer*, é esse o marco considerado o grande início.

Como minha intenção não é voltar-me a essa trajetória do teatro musical e dos musicais meio teatralizados no Brasil anteriores aos anos de 1960, sem desconsiderar as determinantes influências que eles comprovadamente tenham tido em toda a espécie de show da música popular brasileira, no teatro ou na TV, que a partir deles vieram a acontecer, localizo na década de 1960 o nascimento do tipo de show que Maria Bethânia começou a criar. Com esse primeiro contato com o canto e o texto costurado em um espetáculo de teatro como o “show” *Opinião*, com direção de Boal, e passando em seguida pela montagem solo de outro espetáculo dirigido por ele, em que ela cantava e declamava textos de Bertolt Brecht, na “peça-show” *Eu vivo num tempo de guerra*, com dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, Bethânia começa sua caminhada de amadurecimento como artista e como profissional. Mais adiante, a pedido do diretor, o espetáculo foi remontado com mais “atores” em cena. Bethânia pede que sejam estes os amigos baianos Gil, Gal, Tom Zé, Piti e o irmão Caetano. Em São Paulo, no espaço do Teatro Arena, deu-se uma sequência de espetáculos que variava em torno do mesmo formato: música e textos em colagem. Foi a sequência de *Arena conta... Zumbi*,

⁶ Forin Junior faz um percurso semelhante ao que fiz anteriormente pela trajetória da música popular urbana. (Ver CAMPOS, 2012; 2013).

Tiradentes, e depois, por ter mais canção que texto, *Arena canta Bahia* (grifo meu), entre outros.

Como mencionado (nota 6), fiz um estudo sobre o percurso histórico da canção popular urbana no Brasil, desde o seu nascimento até basicamente o Tropicalismo (CAMPOS, 2012; 2013). Ele foi realizado para minha monografia de conclusão do curso de Música da UEMG e da monografia de conclusão do Bacharelado em Português da UFMG. Agora, apoio-me naquelas pesquisas para escrever esta dissertação (desta vez incluindo também a canção regional, e até as de domínio público ou folclóricas, pelo peso que têm no repertório da intérprete Bethânia), em combinação com o rico levantamento feito por Forin (2013) sobre os gêneros teatrais musicais citados, que antecederam os shows da cantora baiana, para, assim, fazer meu recorte mais especificamente a partir do momento em que nasce essa marca autoral de show feito por ela: a segunda metade da década de 1960. Dessa forma, o estudo irá servir-se, analiticamente, do exemplo do show *Abraçar e agradecer*, que faz uma panorâmica sobre o espaço de tempo que hoje (2015-2016) se comemora: partindo de uma sucinta revisão daquele começo de carreira, avaliando a importância crescente que tiveram seus trabalhos de palco, tanto para o meio teatral quanto para o campo da música popular brasileira, sempre junto a grandes artistas. No entanto, esse olhar para o passado será como um preâmbulo para contextualizar a dramaturgia da canção no presente show, fruto do amadurecimento de sua linguagem durante meio século de carreira.

A influência do teatro moderno e do teatro político no show musical

Aliando sua prática ao questionamento sobre si mesmo, o Teatro Moderno reformula o conceito e a estrutura do espetáculo, rompendo com as fórmulas estabelecidas e com o mundo de certezas e tradições que antes formavam o alicerce de seu tablado.

Vestido de noiva: um texto escrito no espaço – Telma Fernandes

É importante ainda, a esta altura, voltar a distinguir o tipo de show aqui focalizado: show montado preferentemente em teatro, de caráter poético-musical e, em geral, dirigido por diretores de teatro, encenadores, além de maestros, e concebido por artistas-autores. Seu roteiro pode ser dividido entre o artista e o encenador, pois este último irá realizar a ideia do artista, colaborando, por sua vez, com sugestões artísticas para construí-la. O encenador poderá (ou mesmo deverá) escolher ou sugerir profissionais apropriados que dirijam e realizem todos os “elementos” que compõem a montagem do show, a saber: a cenografia, a

iluminação (que poderá ser considerada parte daquela), o figurino, o texto das emendas entre canções, os arranjos e muitos outros campos de ordem prática que envolvem a montagem de um show.

Esse tipo de show foi notadamente sendo incrementado na maré do teatro de resistência dos anos de 1960, como explica a historiadora Heloisa Starling:

Ainda na segunda metade da década de 1960, a parcela mais fortemente politizada do teatro musical cultivou um tipo específico de escrita – os textos colagens – com a intenção de comentar o contexto político do país, que vivia naquele momento os primeiros anos de ditadura militar. Era uma escrita versátil, que usava e abusava das possibilidades de embricamento entre formas literárias distintas – canções, poemas, ensaios, contos, crônicas, depoimentos – ligava isso tudo entre si por analogia e contraste e a partir de um tema geral e abria uma chave de interpretação da história e da conjuntura política imediata do país (STARLING, 2015, p. 17).

Bethânia estava exatamente chegando ao Rio nesse momento, convidada por Nara Leão para substituí-la num espetáculo de teatro nessa linha: “Um exemplo muitíssimo bem-sucedido desse tipo de escrita foi o próprio espetáculo de estreia de Maria Bethânia, *Opinião*, de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes.” (STARLING, 2015, p.17). Pouco tempo depois de sua estreia exitosa nessa peça, meio teatro, meio show, com certos traços de jogral, os citados “textos colagens”, mas que no todo mantinha uma clara condução discursiva, de caráter contestatório, político, o ator e diretor Fauzi Arap irá dirigi-la. Inicia-se, assim, a cada vez mais assumida teatralização ou, melhor dizendo, dramatização de seus shows de música.

Por sua vez, como antecipei, deve-se destacar que esse teatro contestatório, mais ou menos engajado, dependendo de cada caso, mas também com novas propostas ou buscas estéticas, formais, foi possibilitado pela anterior modernização do teatro no Brasil, datada, pelo menos simbolicamente (mas não só), pela montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues (1943).

A primeira montagem de *Vestido de Noiva* marcou profundamente o teatro brasileiro, sendo histórico o impacto causado tanto pela sua escritura cênica quanto pela sua escritura dramatúrgica. Por levar pela primeira vez ao público brasileiro uma encenação inovadora aliada a uma dramaturgia nacional expressiva, não menos revolucionária, esse espetáculo produzido pelo grupo *Os Comediantes* obteve grande repercussão, exercendo considerável influência no meio teatral (FERNANDES, 2005, p. 42).

Como se vê, Fernandes fala em “escritura cênica” e “escritura dramatúrgica”. Em comum, as duas expressões têm a ideia da “escritura”, a inscrição, a marca gestual, textual e discursiva, realizada pela impressão da “mão” sobre o *stilo*. A “escritura cênica” dirá respeito à leitura que um encenador (termo bem mais recente do teatro ocidental) fará de um texto (já antes em formato dramatúrgico ou não), colocando-o em cena, criando, assim, outro texto, com sua visão particular, somada à dos demais profissionais envolvidos.

Já a “escritura dramatúrgica” irá referir-se à peça escrita pelo autor, com indicações de ações, caracteres, ambientes. No caso de Nelson Rodrigues e a montagem de Ziembinski de *Vestido de noiva*, o encontro foi singular em sua potência criativa e por isso terá causado tanto impacto.

Nelson não trabalhou na escritura dramatúrgica de *Vestido de Noiva* apenas com o signo verbal. É com o verbo, a luz, o microfone, os objetos e a projeção de imagens que Nelson escreveu *Vestido de Noiva*. Nesse texto o dramaturgo apresenta claramente uma proposta para o palco e desenvolve, com os recursos técnicos, uma **forma cênica de narrar** (Grifo meu). Essa forma é traçada pela descontinuidade das cenas que se fragmentam e se superpõem através do movimento da luz e da interferência sonora. A narrativa cênica de *Vestido de Noiva* faz parte do corpo do texto dramatúrgico e não pode ser separada da narrativa verbal (FERNANDES, 2005, p. 131).

Em *Vestido de noiva*, o dramaturgo propõe uma divisão cênica dos planos do inconsciente, do sonho ou da alucinação e o da realidade, da consciência, colocando-os em alturas (patamares, praticáveis ou tablados) e recortes de iluminação diferentes, distinguindo momentos reais daqueles que fossem fruto da imaginação da personagem principal. O autor determinou também a inserção de vozes que, vindo de “outras dimensões”, soariam através de microfones postos em cena. O efeito era o de tornar concreto, visível, o inconsciente daquelas personagens em ação e em relação.

Ziembinski, encenador polonês, seguiu as indicações do autor e montou e dirigiu brilhantemente a peça, que teve a já citada estreia arrebatadora, marco do início de nosso teatro moderno. Porém, a crítica nacional, tantas vezes de mentalidade “colonizada”, imediatamente deu todos os louros da inovadora montagem ao encenador europeu. Estava estabelecida a polêmica, que de certa maneira tentava pôr em dúvida a originalidade e o ineditismo da peça e do autor brasileiro.

Em sua dissertação *Vestido de noiva: um texto escrito no espaço* (2005), Telma Fernandes mostra que, com sua originalidade, Nelson Rodrigues foi, sim, divisor de águas tanto em

nossa literatura dramática quanto no texto cênico nela proposto: “Nelson Rodrigues é um dos poucos artistas que construiu sua obra teatral a partir de uma noção de teatro que ele próprio elabora.” (FERNANDES, 2005, p. 39). A autora esclarece, então, a famosa polêmica da crítica, amadora ou profissional, ao redor da marcante montagem (1943), fazendo justiça ao dramaturgo brasileiro. Com isso, ela contribui para quebrar o tabu da nossa dificuldade de nos olharmos e nos reconhecermos em nossa capacidade de produzir talentos genuínos de 1ª grandeza.

Fernandes desmistifica esses fatos e essa crítica local, mas não sem reconhecer o talento e a competência do diretor polonês para realizar a montagem arrojada que o texto do autor pedia, deixando claro, no entanto, com sua pesquisa, que a genialidade da montagem se deveu a muito do que já estava inédita e inovadoramente colocado no texto do dramaturgo. Ziembinski também assim o reconheceu, como se pode ver em depoimentos a periódicos da época (FERNANDES, 2005).

Outro aporte importante da autora em seu estudo foi o de evidenciar a influência econômica como determinante na modernização, acima de tudo técnica, em seu sentido amplo, do nosso teatro: “Para que esse espetáculo se realizasse houve uma vontade política e uma condição social e econômica, concretizando as concepções estéticas que fizeram de *Vestido de noiva* um marco no teatro brasileiro” (FERNANDES, p. 82 e 83). Essa influência mostra também, no caso do dramaturgo carioca, por exemplo, o inevitável alinhamento da contingência sócio-política da época às artes da cena: “As concepções estéticas de Nelson Rodrigues, de Ziembinski [...] só se concretizaram e alcançaram tamanha repercussão porque contaram com uma infra-estrutura material promovida por setores econômicos, políticos e sociais, que garantiram sua construção e promoção (*Ibidem*, p. 12 e 13).

A modernização do nosso teatro levou, então, a inúmeras transformações da cena brasileira dos anos 1960, na qual algumas correntes ou grupos cumpriam ainda o dever de, sem deixar de lado questões estéticas, teóricas e técnicas, enfrentar o aparato repressor e paralisador do estado de exceção que passo a passo se implantava no país. A escritura dramática e a escritura cênica se transformam inúmeras vezes numa só escritura, num só texto. Pode-se dizer que muitas das montagens não partiam de um texto pré-escrito, com as características formais comuns do texto dramático. E até a contemporaneidade tem sido assim: há sempre um espaço de destaque, livre, no “cenário” teatral, para os que

preferem fazer um teatro que nem sempre terá como ponto de partida um texto dramático. Ele poderá nascer de um tema, de uma obra não dramática, do conjunto de obras de dado escritor, da vida de algum personagem destacado ou mesmo desconhecido, poderá ser criado a partir de improvisações, de processos colaborativos e muitas outras modalidades e formas de se escrever cenicamente um espetáculo.

RYNGAERT, em *Ler o teatro contemporâneo* (2013), comenta essas novas formas de se “escrever teatro”, relacionando-as aos grandes avanços tecnológicos (sempre ligados ao contexto socioeconômico que possibilitará ou não o acesso a esses aparatos tecnológicos e à sua consequente aplicação):

A cena é cada vez menos pensada como uma totalidade. O autor não é mais obrigado a escrever em função das mudanças de cenário; todos os saltos de espaço e de tempo, todos os efeitos de montagem, são possíveis no mesmo instante. Uma estética do fragmento e da descontinuidade com certeza ganhou com isso, assim como uma estética de sutileza da ilusão. [...] A evolução das técnicas cênicas contribuiu para criar uma outra cultura cênica dos autores, exatamente como a cena à italiana e seu sistema de convenções puderam, no passado, influenciar a dramaturgia a ponto de, às vezes, imobilizá-la (RYNGAERT, p. 66-68)

Toda essa transformação na “cena” terá então grande influência sobre o tipo de show musical brasileiro nascido a partir de 1960, levando-o a acompanhar a modernização do teatro e suas evoluções técnicas, no sentido amplo do termo (desde os dispositivos tecnológicos até os resultados de pesquisas em técnicas atoriais e sistemas de interpretação, por exemplo).

Esse panorama possibilitou também uma grande troca de colaboração entre os artistas do teatro, da música, da dança, das artes plásticas e das chamadas “artes visuais”. Bethânia, na hora e lugar certo, contribui para isso, junto ao diretor, ator e escritor Fauzi Arap, segundo afirma Heloisa Starling no prefácio do *Caderno de poesias – Maria Bethânia*. A historiadora refere-se ao show *Rosa dos ventos*, que a cantora montou em 1971, e afirma que ele foi um divisor de águas no cenário de shows musicais populares brasileiros. Era o início de uma série deles, cada vez mais pensados como algo além de um recital de canções colocadas em sequência quase aleatória. Dessa maneira, num trabalho conjunto com profissionais de diversas áreas do fazer teatral, foi sendo desenvolvido um tipo novo de show de música no Brasil. É possível, assim, falar de uma dramaturgia construída a partir dos elementos dramáticos, dialógicos, performáticos próprios da canção, servindo de base para a composição de uma dramaturgia do show.

Quanto à questão do teatro e demais artes da cena, desde então até os dias de hoje, terem ascendido tão vertiginosamente a esta “era do paradigma do dispositivo”, Kattenbelt dirá:

O teatro [...] enquanto *performance* ao vivo, não precisa de câmera para criar um mundo possível e acontece no *continuum* fechado do aqui e agora. No entanto, em sua longa história de séculos [sic], o teatro desenvolveu todos os tipos de técnicas de interrupção de modo a escapar das restrições do realmente dado aqui e agora. Por exemplo, há a divisão da *performance* em atos e cenas, que geralmente se ajusta à estrutura do texto dramático; o uso de uma cortina; a mudança de cenário e iluminação etc. Além disso, há ainda a palavra falada usada para atrair a faculdade imaginativa do espectador quando as possibilidades cênicas do palco não são suficientes para realmente mostrar ações e eventos específicos. (KATTENBELT, 2012, p. 123 e 124)

Como se vê, o autor nos leva a uma concepção mais ampla do que é a técnica, sem, no entanto, colocar todas elas no mesmo patamar. O mais importante a ser ressaltado é a independência do teatro e demais artes da cena para criar suas próprias técnicas a partir dos únicos elementos realmente imprescindíveis para que elas aconteçam: o ator ou *performer* e o espectador presencial. É por isso que Kattenbelt afirma ser o teatro, assim como as demais artes da cena, “a arte do *performer* [...] e a arte da presença [...]”, o que ele ilustra com o seguinte diagrama (Figura 1).

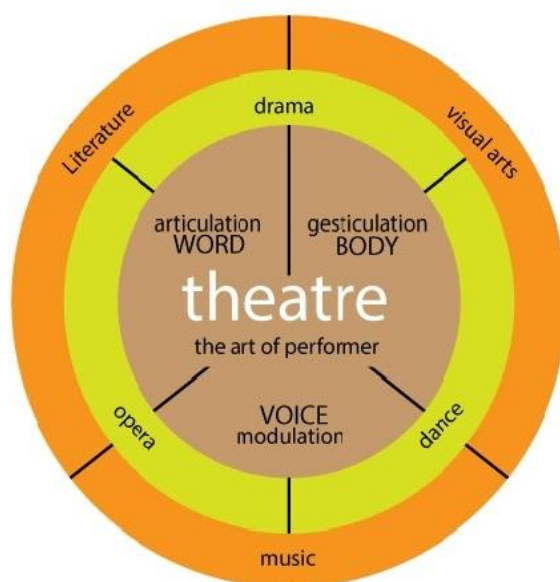


Figura 1 - Teatro como arte do *performer*. Diagrama de Chiel Kattenbelt. Diniz; Vieira (Org.), 2012, p. 120.

É nesse espaço entre esses dois “atores” (*performer* e espectador) que se estabelece, no teatro e demais artes da cena, a sua “mídia” específica, ou, nas palavras do autor, sua “hipermídia”:

O teatro claramente não é uma mídia da mesma maneira como o filme, a televisão e o vídeo digital se constituem como mídias. No entanto, apesar de o teatro não poder registrar da mesma maneira que as outras mídias o fazem, mas poder incorporar todas as outras artes, então ele pode incorporar todas as mídias em seu espaço de *performance*. É nesta capacidade que considero o teatro como uma *hipermídia*. (KATTENBELT, 2012, p. 127)

Encerro este tópico ilustrando com um exemplo de um antigo elemento técnico do teatro no show contemporâneo, uma curiosidade reveladora, uma vez que sua utilização só tem sentido numa arte que se dá sempre no momento presente: o uso do “ponto”, como apoio para o caso de falha da memória do intérprete. No encarte do DVD do show *Abraçar e agradecer*, se vê em uma das fotos que Bethânia conta com uma versão moderna desse elemento, o “ponto” (eletrônico, neste caso) que vai passando a letra de cada uma das músicas do show em tamanho bem visível. A cantora não parece utilizá-las, pois não é vista em nenhum momento presa a esse “ponto”; ele funciona mais como segurança, caso haja “um branco”, que é como se chama nas artes cênicas quando nossa memória nos “traí” e temos que ter a presença de espírito e a prontidão para *segurar*. O andamento da “cena”. Letras brancas em tela negra.

Esse antigo elemento do teatro era colocado no procênio ou boca de cena, de forma que o público não visse nem ouvisse o “técnico” chamado “ponto” que “dava” o texto ao ator, caso este o esquecesse ou não o tivesse decorado a tempo, ou dava indicações e outros auxílios a atores e cantores, caso necessário, para que tudo ocorresse a contento no espetáculo (peça de teatro ou ópera). “Ponto” era como se chamava, então, o “técnico” (a pessoa) e a técnica (a função e o aparato cênico) próprio para impedir a quebra de fluência do “drama” cênico.

É interessante perceber que um recurso técnico como esse, utilizado em um show de grande produção, tão atual tecnicamente falando, nos remeta a sua forma prototípica comum em um teatro com bem mais de um século de antecedência, ainda que agora ele seja moderno em seu formato tecnológico, prescindindo da presença de um técnico no local da cena, que agora deverá apenas programar uma projeção em uma tela para servir de guia aos intérpretes. O recurso e a finalidade, portanto, se mantêm praticamente o mesmo do passado. Talvez por esse motivo também a terminologia “ponto” valha ainda hoje tanto no teatro quanto na televisão, ainda que paralelamente a ela apareçam novos termos para se

nomearem procedimentos técnicos e funções similares, como é o caso do termo “teleprompter” (FERREIRA, 2015).

Recepção: dialogismo do show dramático-musical

[A] estética da recepção apresentou-se como uma tentativa sistemática para fornecer uma resposta ao problema da elaboração de um paradigma capaz de substituir o estruturalismo, cuja deficiência principal, em relação aos estudos literários, revelara-se na impossibilidade de incluir, em suas análises, o leitor como elemento histórico. [...] almejava o desenvolvimento de uma abordagem que superasse a concepção autocentrada do texto literário [...] para uma retomada da história que, em alguma medida, convergia com a motivação política do movimento estudantil de final dos anos sessenta.

A materialidade da teoria – João Cezar de Castro Rocha

O enfoque deste tópico é, de alguma maneira, iluminado pela leitura de “A materialidade da teoria”, de João Cezar de Castro Rocha (2003), uma Introdução a *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*, na qual o autor analisa a trajetória de Gumbrecht na elaboração ou nas suas investigações a respeito do que passaria a se chamar “Teoria da Recepção”. Ele será detalhado nas considerações sobre o conceito de *performance* utilizado no Capítulo IV deste estudo.

A obra aqui analisada deve, então, ser pensada também como espaço de observação do espectador e do consequente estímulo à emoção e à reflexão sobre os campos, artes ou âmbitos que compõem o tecido desse produto final que instigará de muitas maneiras esse espectador/receptor. Mais do que a complementação dos sentidos do que acontece em cena, nesses shows o tratamento dramaturgico estabelece uma relação dialógica com o espectador.

Pode-se dizer, inclusive, que caiu em desuso, na concepção contemporânea específica do texto-encenação ou cênico, a terminologia “monólogo”. Contemporaneamente, tanto no teatro quanto em *performances* e demais espetáculos da cena, passou-se a substituir o termo “monólogo” pela denominação “solo” (que, por sinal, advém do universo musical), apenas como identificação de um espetáculo de um(a) só artista. Isso porque, fundamentalmente, todo monólogo é também um diálogo, de personagens com eles mesmos e com a plateia, receptora do que, com palavras ou não, esse *performer* solo irá dizer.

Se somarmos a isso o fato de que alguns poemas podem ser dramáticos (assim como muitos textos teatrais podem ser em versos) e que esse costuma ser muitas vezes o tipo de texto poético que Maria Bethânia utiliza para compor seus shows, mais estimula a ideia de uma dramaturgia da canção e do show-poético musical e a necessidade de buscar entendê-la em sua especificidade.

Dessa maneira, a estética da recepção volta a ter destaque na contemporaneidade, tornando a dar peso ao receptor, especialmente das obras que envolvem a *performance* cênica. Tomando o espectador como leitor do texto-show, é interessante repassar a definição dessa “estética”, sobretudo na consideração do “leitor” como “sujeito” necessário para “um diálogo com o texto”:

Os trabalhos teóricos recentes [a edição francesa deste livro é de 1993] mais entusiasmantes dizem respeito ao lugar do leitor do ato de leitura e ao que se chama de “estética da recepção”. Não concernem apenas à literatura contemporânea, mas os textos com os quais somos confrontados reclamam, sem dúvida, uma cooperação maior. Trata-se de reconhecer a existência do sujeito leitor, **menos para lhe atribuir uma subjetividade desmesurada do que para admitir a necessidade de um diálogo com o texto**. (RYNGAERT, 20013, p. 32, grifo meu).

Não casualmente e, sim, exemplarmente, o poeta que Bethânia escolheu e até adotou quase como seu *alter ego* poético e filosófico desde o começo da sua carreira nesse tipo de shows, Fernando Pessoa, é quem vai, ele mesmo, autodenominar-se um poeta dramático. Veja-se o que diz Jakobson (Capítulo II) sobre este poeta português quanto à sua característica não só de escrita heteronímica (que fala por meio de múltiplas vozes e as coloca em diálogo, conferindo caracteres de personagem a cada um desses autores), mas também de seus poemas épico-dramáticos. À interpretação cênica destes últimos, pode-se, inclusive, traçar paralelos com (ou contraposições a) o conceito brechtiano de teatro épico. Tudo isso nos remete ao ofício da artista que extrapola a denominação comum de cantora ou até de intérprete de canções, levando-a ao âmbito limítrofe da concepção de interpretação associada ao trabalho de atriz.

É importante reforçar que a este estudo irá interessar unicamente o chamado “show musical”, produto cultural e mercadológico popularmente denominado por todos os brasileiros, em sua forma abreviada, “show”, e não o que se conhece como “teatro musical”, nos seus vários subgêneros, por uma questão de recorte e de especificidade

objetiva de estudo. Caso o teatro musical, o teatro de revista ou similares sejam mencionados, será apenas como exemplo comparativo, de forma geral e sucinta.

Recepção e gramática na composição da *performance*

Se lemos romances é também para adquirir as noções que permitem lê-los”, escreve Umberto Eco, que acrescenta: “Para ler um romance, fingimos saber, fingimos ao confiar no autor que, em um momento ou outro, nos dirá o que devemos saber do universo de que ele fala”. Podemos transpor para o teatro. Finjamos, pois, confiar em autores dos quais nada sabemos e em seus universos por vezes estranhos para os leitores que somos.⁷

Ler o teatro contemporâneo – Ryngaert

É, em alguma medida, certo, como se disse, que as abordagens teóricas de Luiz Tatit não entram no mérito da *performance* do canto de maneira central. No entanto, Tatit (2003) aborda questões inerentes a ela ao analisar a canção popular. Isso porque, ao fazê-lo, ele levanta pontos de interesse altamente relevantes para o intérprete, o *performer*, que irá criar graus de ‘diálogo’ com o público. Tatit (2002) compara o cantor a um “malabarista”, colocando-o no mesmo patamar do “cancionista”,⁸ dando-lhe, portanto, certo status de compositor, partícipe importante na “dicção”, que ele define como uma autoria, no sentido amplo. Quando, como linguista, discorre sobre a composição executada no aqui e agora do canto, ele descreve os funcionamentos técnicos e emocionais que lindam ou se mesclam no âmbito semântico da canção e de sua execução, que vem a ser a *performance* do ‘dono da voz’.

Em “Elementos para a análise da canção popular”, Tatit (2003) menciona aspectos importantes, como a “apreensão empírica do ouvinte” e de uma “gramática” com os “paradigmas integrados” por este (*Ibidem*, p. 7). Tanto para a atriz como para a intérprete, e nisso falo com conhecimento de causa, pelos anos de profissão, entender o que Tatit chama de “apreensão empírica do ouvinte” é fundamental para a compreensão do material a ser trabalhado e para a construção de uma comunicação com o “ouvinte”. Esses e outros elementos, como a identificação de estribilhos e de “mecanismos de reiteração”, ou a percepção da relação das tonalidades e tensões com o conteúdo verbal e sonoro da canção,

⁷ Sugiuro, para este estudo, estender esse pensamento de Eco e de Ryngaert à leitura do show poético-musical.

⁸ Tatit dá um sentido amplo para o termo “cancionista”, extrapolando o de compositor, agregando-lhe também o sentido daquele que faz o trabalho inventivo de criar arranjos e de cantar/interpretar.

são dados a serem considerados na análise aqui proposta (*Ibidem*, p. 7-8). Segundo Clüver, “[a]s comunidades interpretativas [...] influenciam também o repertório textual e o horizonte de expectativa. Mas o repertório é, em última análise, parte dos contextos culturais nos quais se realizam a produção e a recepção textual.” (CLÜVER, 2006, p. 4). Volto com mais detalhe a essas questões no Capítulo II.

O DVD como suporte e a decupagem como metodologia de estudo do show

Nosso conceito de literatura, por outro lado, foi se afastando da oralidade e está intimamente associado ao suporte de livro e à leitura silenciosa e solitária. Dessa forma, a musicalidade das palavras tornou-se, para nós, principalmente uma possibilidade, uma virtualidade. Uma possibilidade do texto que é atualizada – em geral, apenas mentalmente – a cada leitura. Essa musicalidade é realmente concretizada pela leitura em voz alta e pela declamação.

Literatura e música – Solange Ribeiro de Oliveira

Como estamos analisando um vídeo, obrigatoriamente haverá que se lançar mão da terminologia e do enfoque de uma análise de arte audiovisual em alguns momentos, porque certamente se criam textos com cortes, edições, close, recortes etc. todas da ordem do audiovisual. Mas a análise de alguns “itens” ou temas, cenas, números... será realizada como o mais aproximada possível do que possa ser o ponto de vista da plateia que está ali, no momento da gravação, presente, atual (oposto a virtual, conforme LÉVY *apud* PIMENTA, 2001), como costumam ser as artes da cena. Conscientes ou não de que o show está sendo gravado, e por mais coberto, ensaiado, pensado em cada detalhe, o que ela (a plateia) verá será um espetáculo inédito, único e “irrepetível” como acontecimento, ainda que depois se possa ver por “meio” da gravação, já como “outro” espetáculo.

Essa plateia irá “contracenar” com a cantora e os músicos e, de certa forma, influenciar o andamento da “função”, colaborando também para que o espetáculo aconteça. De qualquer maneira? Meio no improviso? Não, porque o rigor de Maria Bethânia exige que tudo saia “perfeito”, como diz Sorrah na narração que abre o DVD do show (BETHÂNIA, 2016a).

“Decupagem” é outro termo/técnica do universo audiovisual utilizado neste estudo, mas como se aplicado de trás para frente. Desmontar o processo como processo (evitarei o termo, já gasto, “desconstruir”); fazer como as crianças com seus brinquedos, para entendê-los; desmontar, invertendo o processo de construção do show, de que a canção é a

unidade principal, o micro dentro do macro, com sua construção, sua estrutura específica e diferenciada dentro do todo, uma linguagem-unidade na sintaxe da tessitura do show. Assim descrevo a utilização, a minha maneira, de um processo de composição pela escolha e edição das unidades que nas artes audiovisuais denomina-se “decupagem”. Nisso consiste o primeiro passo da análise dessa pesquisa, que parte da interpretação do show como um todo composto de alguns pilares principais que conformam sua estrutura cênico-dramatúrgica, com destaque para a canção, unidade mínima e principal, que contém, também intrinsecamente, aspectos textuais e musicais. Parte também da análise da criação de sentidos, verbais ou não, que o show apresenta e da(s) *performance(s)* que revela(m) esses sentidos. Essa criação provém de uma concepção compositiva muito própria da artista, num trabalho que se pode chamar de autoral, portanto. Assim, dá-se um espetáculo feito a muitas mãos, na soma de muitas linguagens, intérpretes e interpretações, mas que na verdade é uma obra de autor(a),⁹ do ponto de vista de sua concepção artística, de onde tudo parte.

Com o advento do disco (o microssulco tão citado, com um tom crítico, levemente depreciativo e meio saudosista, por Roland Barthes) e, depois, das outras formas de registro dos shows e demais artes da cena, hoje podemos “(d)escrever” um roteiro, esquema ou texto dramatúrgico dos espetáculos, anotando seus textos verbais, musicais e imagéticos, além dos coreográficos e gestuais. Esse movimento que realiza o revés do percurso da escrita da criação dramatúrgica foi a metodologia básica que escolhi para adentrar o texto-show do espetáculo *Abraçar e agradecer*. Eu chamei de “decupagem”, termo emprestado das artes audiovisuais, a essa metodologia instrumental similar, mas em movimento contrário àquela, que utilizei para, a partir do show gravado, achar as “pistas” de sua dramaturgia. Ao final deste trabalho, nos Anexos, colocarei a versão mais completa possível do “texto” de *Abraçar e agradecer* e, partindo do uso dessa “ferramenta”, analisarei o show, tanto de uma maneira geral quanto alguns de seus números (ou cenas) particular e mais detalhadamente.

Assim como uma peça de teatro, o show só faz sentido colocado em cena, no momento presente. No entanto, com o avanço (vertiginoso) dessas tecnologias de captação e armazenamento de imagem e som, pode-se “congelá-lo” para a posteridade, conservando-

⁹ Analogia à expressão “cinema de autor”, criada para referir-se, grosso modo, a diretores de cinema que, independentemente de terem escrito seus roteiros, são considerados autores dos filmes que dirigem.

lhe a “vida”, virtualizando-o em gravações nos vários tipos de mídias atuais. Assim, o espetáculo como um todo se torna uma e outra vez um mesmo (e outro) “texto”. Sua análise irá remeter-nos a outras convenções, agora da ordem das artes visuais, que estão, no caso de nosso objeto, no formato DVD, e também no encarte. Este poderia se comparar a uma espécie de livreto, exceto pelo fato, lastimável, de não trazer a letra das canções e os textos declamados, embora entenda que os responsáveis pelo designer da caixa do DVD (capitaneados por Gringo Cardia) tivessem que optar por colocar fotos de todos os eventos vinculados a essa comemoração dos 50 anos de carreira da cantora.

É possível dizer que, em geral, os encartes e livretos estão para os “espectadores” do DVD como o programa de mão para os que vão assistir a peças de teatro, com seus créditos e sinopses. No caso do livreto, mais próprio da ópera, a função é mais literal, uma vez que traz o texto integral a ser cantado para quem quiser acompanhar o que diz.

É importante lembrar ainda que um show passado pelo “meio” gravação (filmagem) supõe a presença de câmeras, quer dizer, de olhos que seguem determinados pontos de vista, fazendo recortes do todo que, posteriormente, também serão editados. Assim, quem capta as imagens também é um editor, portanto, um registrador, escritor, coautor do material captado que constitui o (novo) “texto” do show gravado. O mesmo poderá dizer-se dos responsáveis pela edição final e a pós-produção do show em DVD.

Compor e decompor o show – escrita e leitura de textos em superfície

Portanto, é preciso mudar de distância focal e, em vez de se preparar para captar com a grande-angular o retrato da sociedade ou a epopeia, começar a identificar, no próprio cerne do texto, todos os indícios que ajudarão a construir um sentido. Na maior parte do tempo deveremos renunciar às macroestruturas que ajudam a compreender um texto, às vezes rápido demais, em sua totalidade e construir a partir do “quase nada” que nos é dado. Portanto, ler é também, ou sobretudo, olhar pelo microscópio.

Ler o teatro contemporâneo – Ryngaert

Vale abordar aqui, simultaneamente, a natureza do texto “escrito” por meio da encenação ou montagem do show e a “leitura” que ele irá suscitar no “leitor”-espectador. No texto “Linha e superfície”, Vilém Flusser (2007) faz considerações sobre as diferenças entre a escrita (e o pensamento) em linha, a “escrita” (e o pensamento) em superfície e a leitura ou capacitação que cada uma dessas escritas-pensamentos exige de nós leitores. Flusser

(*Ibidem*), ao buscar descrever como se dá a leitura da escrita em linha e a de “textos” em superfície, dá exemplos e os analisa. A partir deles, o autor faz considerações sobre a nossa tradição cultural, marcada pela primeira forma de escrita, em linha, e na nossa consequente tendência a nos limitarmos a ler apenas textos em superfície. Além disso, Flusser aborda as implicações filosóficas dessa tradição, do que ele chama de visão “historicista” e cartesiana do mundo, e alerta para a urgência de exercitarmos nossa leitura em superfície, sobretudo nos tempos atuais, cada vez mais imagéticos e iconográficos, paradoxalmente, uma volta ao começo da linguagem, de certa forma, num momento em que as tecnologias nos exigem cada vez mais aptidões leitoras complexamente múltiplas.

Os exemplos utilizados por Flusser falam da leitura de textos, de imagens (fotografia, pintura...) e de imagens sonorizadas e em movimento (cinema). Nos dois primeiros casos, é fácil entender que a leitura é de escrita em linha e de superfície, respectivamente. Já no terceiro caso, mesmo entendendo que as imagens em movimento são lidas de maneira linear, porque assim são dispostas, apesar de elas também exigirem uma leitura em superfície, dentro dessa linearidade, elas trazem um elemento a mais que lhe conferem outra dimensão: o áudio, que, segundo o autor, exige uma leitura, espacial, não linear, pois o som tem caráter tridimensional, transpõe a bidimensionalidade da tela do cinema, por exemplo. Ou do DVD, no caso de nosso objeto de estudo, pois essa teoria e as observações de Flusser se aplicam também a essas mídias de superfície similares (FLUSSER, 2007, p. 109).

Tudo isso implica no desenvolvimento da leitura simultânea de códigos, que, no caso do show, serão do tipo visual, verbal e musical, basicamente. Também ao espectador do show/teatro que assiste ao espetáculo ao vivo essas observações serão válidas. O texto cênico de uma peça ou de um show poético-musical como os de Bethânia, como é o caso de *Abraçar e agradecer*, com a utilização dos vários recursos técnicos que criam essa complexidade textual, também exigirá essa leitura em superfície em que fundo e forma, como um todo, são “absorvidos” simultaneamente e, ao mesmo tempo, em detalhes e recortes. Cabe ao encenador ou ao diretor criar focos, com os recursos de iluminação ou da utilização dos espaços específicos do palco, para direcionar o olhar (e os ouvidos) para os pontos prioritários em cada cena ou em cada momento de cada uma delas. Do contrário, as formas de ler, que nem por isso deixam de ser múltiplas e diferenciadas, serão tantas quanto espectadores houver na sala de espetáculo.

Passo agora a algumas observações que, em consequência do que acaba de ser dito, entram no âmbito da recepção feita pelo leitor-espectador de espetáculos cênicos, sejam eles assistidos ao vivo ou em suportes como o DVD. No primeiro caso, o ângulo de visão do espectador é, digamos, mais solto. Por mais que o diretor tenha cuidado tecnicamente para dirigir o seu olhar para pontos específicos do palco em cada “cena”, um ou outro desses espectadores poderá desviar o seu olhar a outro detalhe que lhe chame a atenção e interesse. É como se ele tivesse maior liberdade para captar um *punctum* da cena, para usar o termo de Barthes (1984) em seus escritos sobre a leitura da fotografia. Afinal, as artes da cena, assim como a do cinema, são tão imagéticas quanto a fotografia, com a diferença de que nelas as imagens estão em movimento.

No segundo caso, a ideia de foto em movimento é ainda mais clara. Mesmo que se tenham mudado, e muito, as formas de captação e edição dessas imagens com o advento da era digital, ainda se utiliza, no cinema, por exemplo, o termo (e o ofício correspondente do) “diretor de fotografia”. Nesse caso, o “leitor” do “texto”, filmado ou digitalizado, terá outro ponto de vista, que será aquele dado pelo ângulo das câmeras que captaram planos gerais e detalhes, posteriormente editados, criando uma forma particular de apresentar a obra e, conseqüentemente, uma versão “restrita” daquela vista ao vivo ou, pode-se considerar, uma outra obra.

Os citados recortes das câmeras na gravação criam, então, novos pontos de vista e possíveis novos sentidos e matizes. Proposital e inevitavelmente, destacam-nos e os ampliam em detrimento de outros, que são ocultados ou colocados em segundo plano. Embora este estudo não tenha o propósito de focar centralmente a questão da interferência das mídias nos sentidos da obra, é necessário pelo menos mencioná-la. Não há como deixar de fazê-lo, ainda que pontualmente, uma vez que analiso, do ponto de vista da dramaturgia (portanto, daquilo que diz respeito à expressão sempre presencial da arte da cena), um objeto cujo registro cristalizou no tempo (virtual) aquilo que aconteceu no presente (atual).

É certo que quem assiste, de fora e a distância, quer dizer, virtualmente, poderá captar não só o que se passa no palco quanto uma parte do que se passa entre os que assistiram o show ao vivo no momento da gravação. Desde que não tenham sido retiradas na edição, as reações da plateia, inclusive interrompendo a intérprete em momentos de sua fala, a maneira de ela lidar com esse e outros tipos de imprevisto, os sentidos que se agregam com esses gestos do público e as reações da artista, tudo isso entra como texto passível de

leitura. Isso porque, como no teatro, o show ao vivo, sendo ou não filmado, é sempre diferente a cada apresentação. E esse é o fascínio e a grande marca identitária de toda arte da cena, da *performance* mais livre de previsibilidade ao espetáculo mais meticulosamente ensaiado. Nunca todos os elementos envolvidos serão os mesmos. Nesse sentido, para essas artes, vale mais que nunca a máxima de Heráclito: “Nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio.”

I

MARIA BETHÂNIA – 50 ANOS DE CARREIRA

Quem pode compartilhar dos meus sentimentos
Na hora que o refletor bater

Momentos de luz e de nós
Momentos de voz e de sonho
Momentos de amor que nos fazem felizes
E às vezes nos fazem chorar
Aqui nesse mesmo lugar
O palco e vocês na plateia
Nós vamos lembrar momentos legais
Um gesto, uma nota, uma ideia,
Momentos intensos
Momentos demais
Momentos imensos
Mentiras reais

Nossos Momentos – Caetano Veloso

1 BETHÂNIA: MITO, RITO, VOCAÇÃO E FÉ

Dona do dom que Deus me deu
Sei que é ele a mim que me possui
E as pedras do que sou dilui
E eleva em nuvens de poeira
Mesmo que às vezes eu não queira
Me faz sempre ser o que sou e fui

Dona do dom – Chico César

Falar em Maria Bethânia é evocar a figura mitológica da sereia. Ou da abelha rainha. Associa-se à primeira o fascínio do canto. À segunda, o poder da mulher. Renato Forin Junior irá falar da “sereia-pássaro”, ao dissertar justamente sobre o encontro do teatro com a canção nos shows de Bethânia: “Na Grécia Homérica, encontramos a lenda das sereias-pássaro, que nos serve de alegoria para uma intérprete que fascina pelo uso da palavra oralizada, canto-falada.” (JUNIOR, 2013). Muito embora não se considere que o canto das sereias corresponda ao som articulado da fala (CAVARERO, 2011), a alegoria é válida e efetiva pela menção ao fascínio provocado pelo “canto”, comum aos dois casos (da sereia-pássaro e da cantora).¹⁰ Além disso, no Brasil, chama-se de Sereia (no singular) à Rainha do Mar, mãe das águas salgadas, uma entidade reverenciada no candomblé e em outras religiões brasileiras de raiz africana. Sua imagem, no sincretismo, se aproxima à da figura de Nossa Senhora. Ambas são entidades por quem a cantora baiana tem devoção e que louva e a quem agradece.

Considerando esses sentidos (e sentimentos), Bethânia canta as águas com um respeito religioso. Da mesma forma com relação aos demais elementos, fenômenos e manifestações da natureza. Partindo dessa compreensão, ela assume claramente o dever de honrá-los. Essa é a mensagem que fica. Também por isso, facilmente associamos a artista à figura de certas entidades. Ela defende e reverencia a natureza com o porte majestoso de uma deusa e a humildade e o respeito próprio de quem entende essa mesma natureza como

¹⁰ A voz feminina no episódio de Ulisses atado ao mastro, para conseguir ouvir (conhecer) o canto das sereias sem sucumbir e arriscar-se a ser levado pra debaixo das águas, vem associada à ideia de perigo desse fascínio. Os opostos vida e morte são vinculados à figura da sereia. Como exemplo, podemos citar desde a Iara brasileira, das águas doces, até a Iemanjá afro-brasileira (e também cubana), das águas salgadas. As “lagoas serenas” serão do domínio de Oxum. Para uma desconstrução da sereia como mulher fatal, sempre causadora da morte, ver CAVARERO, 2011. Ali, a autora usa exatamente esse episódio de Ulisses e as sereias (no plural) na *Odisseia* de Homero para, em certo sentido, contrapor-se à lenda já instituída que associa a voz feminina à morte (com todas as conotações culturais que isso implique) e também para afirmar essa voz, independentemente de seu gênero, como “unicidade”, singularidade física que se manifesta na comunicação como única junto a uma pluralidade de vozes. Nessa condição, segundo a filósofa italiana, essa voz será sempre política. Voltarei ao assunto no Capítulo III, na subseção “Voz e gesto”.

manifestação física do divino. Na apresentação de sua dissertação *Oyá-Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela*, Marlon Marcos Vieira Passos (2008) aborda essa questão:

O trajeto metodológico feito para a consolidação desta dissertação partiu da ideia de que todo filho de santo traz em si elementos representacionais de seu respectivo orixá, e Maria Bethânia como artista levou para os palcos e para os demais produtos audiovisuais que compõem a sua carreira traços da sua religiosidade de matriz africana, traduzindo esteticamente a íntima relação que mantém com os preceitos desta religião que, na Bahia, chamamos de candomblé (PASSOS, 2008).

Quanto ao nome “abelha rainha”, um de seus mais famosos apelidos, refere-se à “personagem” da canção “Mel” (SALOMÃO; VELOSO, 1979), com letra do poeta baiano Waly Salomão e música de Caetano Veloso, quem também gravou a canção, que foi especialmente escrita para a cantora.¹¹ Nela, um eu lírico pede à “Abelha Rainha” para ser “um instrumento de [s]eu prazer” e, assim, em “noite de completa escuridão”, provando do “favo de [s]eu mel”, irá agarrar “o sol com a mão”. Como acontece com a figura da sereia, a abelha rainha costuma estar ligada à ideia da morte, porque simboliza a fêmea que sacrifica o seu parceiro após ser fecundada por ele. Porém, na letra do poeta Waly, assim como no mencionado enfoque filosófico da sereia feito por Cavarero (nota 10), não há essa conotação de sacrifício causado pela fêmea. A canção, ao contrário, fala de “prazer”, de “glória”, de alcançar o céu e tocar o sol, tudo isso proporcionado por essa rainha (*Ibidem*). A analogia do mel como essência da fêmea, fonte luminosa de conhecimento que leva ao sublime por meio do prazer, é clara. Essa poderosa fonte talvez seja a razão pela qual, desde séculos e séculos de pensamento da humanidade, a figura da mulher/fêmea esteja, em geral, associada ao perigo, à perdição, ao pecado, à destruição e à morte.

Seguindo com a antonomásia, Bethânia, além de ser conhecida como devota fervorosa de Nossa Senhora, foi chamada de “a menina dos olhos de Oyá”. Foi Mãe Menininha, guia espiritual do mais renomado terreiro de candomblé da Bahia, quem, desde o primeiro encontro com a cantora baiana, disse que Bethânia tinha os olhos de Oyá. Oyá ou Oiá é outro nome dado a Iansã, orixá também chamada de “rainha dos raios, dos ventos e das tempestades”,¹² que no candomblé “equivale” à Santa Bárbara do catolicismo.

¹¹ Gravada por ela no ano de 1979, no álbum de mesmo nome.

¹² É interessante observar que o termo “Oyá” é o antigo nome do rio Níger, onde se realizam cultos a essa divindade africana, que é também das águas. Assim, água, ar (ventos, relacionados ao domínio de Iansã) e

Essas equivalências entre santos católicos e santos das religiões afro-negras não se dão de maneira tão pacífica quanto parece. Delas trataremos um pouco mais adiante, abordando, de passagem, a questão da “resistência” e da “rendição” à religião do colonizador, de que fala Gilberto Gil (ver nota 15). A própria Mãe Menininha, a certa altura, critica, taxa quase de má-fé a comparação que iguala um deus ou deusa do candomblé a um santo supostamente relativo da Igreja Católica (sincretismo). É compreensível o purismo em defesa da história da fé e da religião dos afrodescendentes, tantas vezes atacada. Não sei qual seria sua opinião ao final de sua vida. É bem provável, por essa questão da resistência, que sua postura tenha se “flexibilizado”, ainda que levemente. Assim foi tantas vezes, não só na Bahia como em todo o Brasil: diante do opressor, buscou-se pacificar as relações para não sucumbir.

A colonização sempre envolve conflito. Por outro lado, a miscigenação das raças decorrente dela é rica, pródiga em combinações biológicas e culturais. Esse é, paradoxalmente, o nosso maior tesouro, aquele que deveria ser mais bem cuidado, sobretudo como memória e entendimento da construção de nossa identidade enquanto nação, com suas idiossincrasias, suas belezas e seus dramas. Em geral, infelizmente, não tem sido assim. De certa forma, no entanto, a canção irá fazer esse papel de livro vivo da memória de nossa história, prosaica, poética, afetiva, cidadã a sua maneira. Cantores e cantoras, como Bethânia, serão os seus propagadores.

Todas as alcunhas citadas até aqui valem para Bethânia e de alguma maneira lhe descrevem. Cada uma delas, com seus significados, suas simbologias, ajuda a vislumbrar um pouco da mulher e da artista multifacetada que ela é. “Mercuriana” como Fernando Pessoa, que ela ama declamar, Bethânia é muitas em uma. Ela tem África(s) e tem Portugal (como o Brasil). É “tupiniquim”, menina e senhora. Traz a marca das misturas raciais de nossa gente, tanto física quanto espiritualmente, e as assume com sobriedade e nobreza. Ela é católica, de família e de fé. Vide a famosa novena de Dona Canô, sua mãe, citada em “Reconvexo”, canção de Caetano Veloso, cantada no “Bis” do show aqui estudado (BETHÂNIA, 2016a). É também do candomblé, como vimos, desde a consagração, no passado, no grande encontro, para toda a vida, com Mãe Menininha do Gantois (CAETANO, 2016).

fogo (raios, também “domínio” de Iansã) se unem nesse nome. Eles são os elementos que mais caracterizam a intérprete baiana, os mais cantados por ela, além do elemento terra, com os seus verdes, sempre exaltados em textos e canções como morada de forças sagradas que devemos respeitar.

Como se pôde ver, a religiosidade da artista tem uma presença determinante em sua “vida-obra” (para usar o termo de Augusto de Campos para falar da musa modernista Patrícia Galvão, a Pagu),¹³ da escolha de temas musicais relacionados ao assunto à postura que, num sentido amplo e profundo, vibrante, mas comedido, ela traz da vida para a cena. O respeito pelo palco, o acolhimento da vocação como missão (sem o tom beato ou carola que isso possa pressupor, mas com devoção sincera), os gestos que dizem, agradecem e elevam as mãos ao alto, misterioso, sublime, são expressão disso. Com o tempo, e a maturidade que ele traz, essa postura da religiosidade vai se acomodando e também se desenhando ainda mais clara e declaradamente, e hoje não há uma entrevista em que a cantora não a mencione, principalmente se puxam esse assunto. Não tem vergonha de sua fé, mas tampouco é do tipo que vive pregando. É uma experiência interior, um desejo e uma maneira de concentração e de fazer por merecer a dádiva da vida.

O sincretismo religioso afro-católico foi assumido com altivez e verdade desde o começo de sua carreira, sendo que, no candomblé, sua “consagração” religiosa (termo que ela usa em seu texto de agradecimento, no início do show *Abraçar e agradecer*) se dá no terreiro do Gantois, com Mãe Menininha. E foi justamente uma canção cantada por ela, junto com a cantora Gal Costa, que expandiu essa popularidade de Mãe Menininha para todo o Brasil: “Oração de Mãe Menininha”, que Dorival Caymmi compôs louvando a líder religiosa do candomblé da Bahia. A música fez muito sucesso nas rádios nacionais de então e ainda hoje é muito conhecida (popular). Bethânia incluiu esse tema-oração feito por Caymmi no repertório de *Abraçar e agradecer*. Não há dúvida de que o compositor baiano não poderia faltar nessas “bodas de ouro” da carreira da cantora, nesse grande show-celebração.¹⁴

É importante ressaltar que quando Bethânia começou sua carreira o preconceito racial no Brasil (velado ou não) se fazia ainda mais presente que nos últimos anos (inclusive, particular e paradoxalmente, na Bahia, de maioria negra). Ainda que recentemente venham acontecendo retrocessos nas ainda poucas, mas importantíssimas conquistas na construção de políticas de reparo à dívida histórica que temos com a população negra brasileira. Da mesma forma, têm se dado desmascaramentos (na verdade, desvelamentos escancarados e grotescos do que antes se dissimulava) em todo o país com respeito à questão do

¹³ CAMPOS, 2014.

¹⁴ Em *Abraçar e agradecer*, a canção “Oração de Mãe Menininha” corresponde ao tema de número 21.

preconceito racial. Isso se dá em contraponto, mas também em função da conscientização de parte expressiva da população, sobretudo negra, e da consequente luta por seus direitos.

Por razões como essas, as religiões de raiz africana no Brasil, no passado, tiveram que se valer do sincretismo para sobreviver. Este era “pintado” como algo positivo, cristão e fraterno. Foi uma maneira de apaziguar as tensões, já que a religião católica desde sempre foi imposta e, para isso, usou-se sistematicamente da força bruta, policial, no intuito de proibir as religiões de raiz negra. É como se o poder, instituído e institucionalizado, da cultura europeia colocasse uma condição para permitir que o povo negro mantivesse suas crenças afrodescendentes (de preferência, “da porta para dentro”, obviamente): que equiparasse seus deuses e deusas aos santos e santas católicas para, assim, dar-lhes “legitimidade”.¹⁵

É bem sabido que as religiões afro-brasileiras, assim como todo o povo negro, sempre sofreram, e ainda sofrem preconceito e discriminação no Brasil. No entanto, e talvez por isso mesmo, Bethânia nunca deixou de cantar músicas que falem dos santos do candomblé de sua devoção ou de sua admiração. Ela é uma das primeiras cantoras populares de sua geração, junto à Gal Costa, também baiana, e à mineira Clara Nunes, a legitimar a cultura religiosa afro-brasileira por meio das inúmeras canções sobre esse tema em seu repertório.

1.1 Bahia, Roma negra, afro-grega, católica e tupi

Nosso carnaval
É filho dos rituais das bacantes
Do coro das tragédias gregas
Das religiões afro-negras
Das procissões portuguesas católicas
O enredo de Orfeu – Caetano Veloso
(para o *remake* do filme *Orfeu negro*)

Uma das características mais interessantes das religiões africanas e, por extensão, afro-brasileiras, é a mescla de divindade e humanidade no “perfil” de seus deuses e deusas, da mesma maneira que no perfil dos deuses e deusas do panteão da Grécia Antiga. Outra importante característica é a que advém do fato de que todos esses deuses ou entidades religiosas são representados por forças e manifestações da natureza (mais uma vez, o

¹⁵ O tema é tratado em inúmeros trabalhos críticos e artísticos importantes, tanto sob a ótica do preconceito e a consequente perseguição religiosa (como, por exemplo, no romance *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado), quanto sob a ótica do sincretismo religioso como “resistência” e “rendição” (como na letra da canção “De Bob Dylan a Bob Marley: um samba-provocação”, de Gilberto Gil, do álbum *O Eterno Deus Mu Dança* (GIL, 2017). Ver também: GIL *apud* RENNÓ, 2003 e GIL, 1989.

mesmo se dá com os deuses gregos e, nesse caso, também com as divindades indígenas do Brasil). Eles são essas próprias forças manifestas, ou vice-versa, o que faz com que as matas, as águas, o céu, o mar sejam vistos como entidades que assumem essas formas e forças, cada uma do domínio de um desses deuses e deusas. Isso reforça a cultura do respeito pela natureza, em suas mais variadas formas, em seus quatro elementos principais, com suas simbologias, objetos e cores que corresponderão a cada divindade desse panteão.

Essas relações e correlações entre deuses e homens e entre estes e as forças da natureza (manifestações daqueles mesmos deuses), através dos tempos, desde as épocas mítico-inaugurais de nossa civilização, constituem teogonias e cosmogonias. Na composição dos shows de Maria Bethânia, elas também irão contribuir para lhes conferir um caráter ainda mais dramático, dramático-narrativo, mesmo épico, de rito e liturgia. Estabelece-se, portanto, um paralelo entre as culturas religiosas (míticas) gregas (de onde veio uma expressiva parte do teatro e da filosofia ocidental) e as culturas religiosas (míticas) africanas (com suas cosmogonias, crenças e também sua filosofia espiritual, de vida e de compreensão do mundo).

Parodiando o verso de Mário de Andrade, recitado por Bethânia em seus espetáculos e leituras poéticas: “Estou falando dos tempos de antes de eu nascer” (ANDRADE, 1955). Tempos, na Grécia Antiga, do nascimento do teatro e da filosofia, cujo desenvolvimento acabou por trazer mudanças marcantes no pensamento desses “tempos míticos”. Uma delas, para dar um pequeno exemplo, se deu no fato (linguístico) de que as ideias abstratas passaram a ser conceituadas já sem a necessidade de uma representação física, do mundo natural, ou uma representação humana no semblante de deuses e deusas, por exemplo. Por outro lado, fixou-se o que antes era naturalmente variação no pensamento do mundo mítico-religioso. As histórias de deuses e deusas admitiam variantes, dependendo da região, por exemplo, e não havia nenhum problema nisso. No entanto, a filosofia inaugura um pensamento, reflexivo e também discursivo, dialógico, que tenderá cada vez mais a fixar-se por meio da escrita. É o início do domínio do logos colocando o pensamento humano em posição de destaque, inaugurando uma ascensão cada vez maior e sem precedentes do seu valor, de sua importância ou *status*. Apesar dessas mudanças no pensamento mítico ocidental,¹⁶ no entanto, sobrevivem ainda hoje as simbologias em tudo

¹⁶ Hoje, estudiosos, como o professor Domingos Savio Lins Brandão, da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (Esmu-Uemg), chamam a atenção para o fato de que a Grécia é (foi?) um país **oriental**, apesar de ter sido um dos berços (o principal ou um dos) da civilização **ocidental**. Em aula, ele

o que é poesia, mitologia e memória cultural das religiões ancestrais, sejam naturais, abstratas ou mistas.

Faz já algum tempo, Maria Bethânia começou a cantar também canções do cancioneiro popular católico,¹⁷ em discos, shows e até eventos religiosos, como fez, como convidada, na popularíssima festa de Nossa Senhora Aparecida, em Aparecida do Norte, São Paulo. Nos últimos anos, a cantora declarou, mais de uma vez, que sua devoção maior é por Nossa Senhora, mãe do Menino Jesus (HEBE, 2005). Em *Abraçar e agradecer*, ela canta “Folia de Reis”, de autoria de Roque Ferreira: “Boa noite quem é de dentro / Boa noite quem é de fora / Salve a hóstia, o cálix bento / o Menino Deus e Nossa Senhora” (BETHÂNIA, 2016a, tema 25), e várias outras canções que demonstram a religiosidade do povo do interior do Brasil (“interior” não em contraponto ao litorâneo, mas àquele que é da capital, que é como costumamos utilizar o termo). A cultura desse povo costuma também estar mais ligada à natureza; pelo menos mais que a cultura de quem nasce, cresce e vive nas cidades. É comum que essas pessoas tenham mais proximidade com o verde e vivenciem mais os ciclos das estações, com suas festas e feiras, embora já quase toda a população do país, hoje, infelizmente se guie mais pelo “fuso” imperativo da “tela” da TV.

No entanto, Bethânia, à medida que vai amadurecendo como mulher e como artista, reivindica cada vez mais suas raízes interioranas, sua fonte cultural e afetiva da infância e da adolescência passadas na cidade de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, com sua natureza ainda um pouco preservada (embora com problemas como o da poluição do rio Subaé, que ela e Caetano cantam, denunciando), com suas festas católicas, as festas dos negros. É como se pouco a pouco ela retornasse, mesmo vivendo no Rio, àquela maneira particular de estar no mundo da gente do interior. Isso irá refletir diretamente na escolha de seu repertório. A escolha de cantar esse jeito e essas gentes destaca-se claramente em seus últimos trabalhos, e de forma marcante nesse show de comemoração e agradecimento pelos 50 anos de carreira.

Essa prática católica que junta devoção e celebração, que a cantora apresenta e que vem já de sua infância em Santo Amaro, é que a vincula, então, por afinidade de vida, artística e

comenta, só como uma curiosa ilustração, que as famosas esculturas gregas, que hoje vemos branquíssimas, teriam sido um dia de um colorido oriental vibrante. Brandão, 2007-2008. Notas de aula.

¹⁷ O catolicismo é a religião de sua família, a qual foi praticada com zelo de maneira especial por sua mãe, Dona Canô, o que terá tido grande peso na fé inquebrantável de Bethânia e no gosto por cumprimentar e conversar com os santos do Catolicismo, mas sobretudo na devoção por Nossa Senhora.

profissional, a uma vasta cultura musical dos vários “interiores” do Brasil. Liga-a também ao amplo espaço-conceito de Sertão brasileiro, com sua riqueza de cultura oral, sua filosofia popular, seus compositores, ritmos e gêneros poéticos e musicais há muito e cada vez mais presentes nos shows da cantora. Em *Abraçar e agradecer* há, sobretudo na segunda metade (IIº ato) do show, um bloco de canções de tema e estilo interioranos. Nelas, destaca-se essa religiosidade católica praticante, que, em que pese o seu declínio durante as últimas décadas do século passado, é ainda muito forte em muitas regiões do país, principalmente nas localidades mais distantes dos grandes centros urbanos. Ela se manifesta ainda hoje nessas festas, onde há o canto, a comida, a bebida, os autos e representações.¹⁸

Há que se lembrar que, tirando os ritos e festas indígenas, ricamente performáticos e anteriores à chegada dos portugueses, nosso teatro nasceu da mão de jesuítas como José de Anchieta. Já no “descobrimento”, inclusive, conforme a descrição feita na Carta de Caminha, considerada o primeiro documento escrito destas terras, houve uma grande representação da liturgia católica. Trata-se da Primeira Missa celebrada no “novo continente”. Na carta, em que consta a visão que Pero Vaz de Caminha tem (ou apresenta) da chegada dos portugueses à Terra de Santa Cruz (primeiro nome do Brasil), menciona-se que alguns indígenas aderiram a certos procedimentos dos portugueses na celebração da Missa, ao imitá-los nos gestos repetitivos daquele rito, ajoelhando-se e fazendo movimentos com os braços levantados ao céu e levando o tronco em direção à terra. Tempos depois, outros nativos iriam participar dos autos e representações montados pelos jesuítas com o intuito de catequizá-los. Culto, cultura e colonização teatralizadas.

A Bahia de Bethânia é, então, um exemplo contundente do sincretismo entre as religiões de origem europeia e africana, principalmente, mas também entre outras. Todas essas

¹⁸ De certo modo, com o surgimento massivo das religiões evangélicas no Brasil, a Igreja Católica, que havia entrado em certo declínio em relação aos seus tempos áureos, reagiu e partiu para uma atuação maior na “reconquista” de seu espaço, de seus devotos, reafirmando suas liturgias e voltando a ter uma maior presença na vida de antigos e novos católicos. Tanto mais no advento dos governos populares, em que a ascensão, ainda que mínima, mas importante, das classes desfavorecidas, teve o apoio de um catolicismo mais pragmático que, no Brasil e internacionalmente, teve uma importância transformadora, com a atuação dos teólogos da Libertação, como Frei Betto e Leonardo Boff, e que agora volta a se manifestar. Um catolicismo que crê e volta a colocar em prática que a “boa religião” é aquela que fica do lado dos menos favorecidos do mundo, que luta pela diminuição cada vez maior das desigualdades entre os homens, já que entende que “somos todos filhos de Deus”. Esses teólogos, atuantes na luta contra a ditadura militar, foram expulsos da Igreja por sua postura política. A presença hoje no Vaticano de um Papa latino-americano, que escolheu se chamar Francisco para pregar o amor e o desprendimento de São Francisco, colabora para a volta da Igreja Católica ao lugar em que está o povo e ao reconhecimento e respeito a esses teólogos brasileiros da Teologia da Libertação.

religiões ganham particularidades “adaptativas” ao chegarem no Brasil. Aí se inclui exemplarmente o espiritismo kardecista que, embora originário da França, só no Brasil torna-se religião, com uma grande aceitação e o maior número de seguidores do mundo. Também o espiritismo foi perseguido no Brasil e, em certa medida, sofre certa discriminação ainda hoje, mesmo que não tão ostensivamente como as de matriz africana. Valeria observar, inclusive, se sua “adaptação” sincrética ao catolicismo foi sempre tão naturalizada como hoje em dia.

Da mesma forma, as antes mencionadas crenças religiosas indígenas, que também sofreram, a princípio, medidas “adaptativas”, por meio da catequese jesuíta, com a diferença, neste caso, de que, havendo resistência, não admitiram o convívio sincrético pacífico: ou se mantiveram as crenças de seus antepassados, por meio dos ritos, ou estas foram totalmente suplantadas. O exemplo emblemático da Primeira Missa não deixa dúvida sobre o caráter dominador dos portugueses na nova terra. Ela inaugura o movimento de dominação cristã sobre os indígenas e suas crenças, a qual nunca cessou de todo. Havia um afã de controle dos espíritos, uma intenção de impor sua fé para o domínio das almas, portanto teriam que cultivá-las e desenvolvê-las com a catequese. Dessa maneira, dava-se um caráter nobre a uma colonização a que, no fundo, interessava era a exploração de riquezas e a posse das terras.

Hoje, os indígenas seguem sendo doutrinados, agora também por neopentecostais. No entanto, felizmente há, em contrapartida, um movimento de recuperação, difusão e prática das crenças e sabedorias de algumas tribos e comunidades indígenas brasileiras. Folclorizada e em geral ignorada ou desprezada por “não indígenas”, de maneira ainda pontual as crenças e saberes dos povos originários do Brasil têm sido multiplicadas hoje em comunidades culturalmente conscientes e resistentes, muitas vezes apoiadas por estudiosos que as respeitam sem preconceitos e promovem seu intercâmbio com não indígenas, em forma de estudos transdisciplinares, linguísticos e, principalmente, laicos. Esse movimento de troca contou (e conta ainda, a duras penas) com o apoio de algumas universidades federais brasileiras, como por exemplo, a UFMG. A que se dizer que ele se dá notadamente dentro do hoje derrotado governo popular de caráter socialista, com políticas simétricas, horizontais, de entendimento da importância das trocas de conhecimento entre indígenas e não indígenas.

Maria Bethânia também tem canto-falado em honra aos povos originários do Brasil. Para isso, a intérprete busca canções e textos oriundos da produção literária nacional, desde poemas do modernista Mário de Andrade, por exemplo, até composições pouco conhecidas do grande público, de músicos mais ou menos reconhecidos nacionalmente, como Chico César (“Dona do dom”, “Xavante”) e Roque Ferreira (“Agradecer e abraçar”, que dá título ao show em estudo), respectivamente.¹⁹

Em *Abraçar e agradecer*, um pequeno bloco temático de cântico aos povos indígenas do Brasil (sub-bloco do bloco de temas do sertão) é a prova do interesse de Bethânia na causa desses povos. Ele será descrito e analisado como exemplo de *performance* “manifesto” e artística dentro do show (Capítulo 4, p. 126). Esse sub-bloco compõe-se de três trechos musicais bem “costurados” (editados tanto dramaturgicamente quanto na captação/montagem das imagens para o DVD, criando uma dramaturgia textual a mais). São como três partes de uma cena, com seus números musicais que, além da beleza estética, trazem uma espécie de “grito de alerta” de caráter político de muita força. É a voz (a postura, o gesto) singular da artista tornando-se plural (fazendo-se comum, comunitária) e, nesse sentido, política, tal qual descreve Adriana Cavarero em sua “filosofia da expressão vocal” (CAVARERO, 2011).

Retomando: tanto quanto as interpretações cantadas e declamadas de Bethânia, que versam, entre outras coisas, sobre homens e mulheres, deuses e deusas, com suas teogonias e cosmogonias, e também os já citados procedimentos litúrgico-artísticos da cantora, esse tipo de *performance* artística/manifesto confere uma dramaticidade especial aos seus espetáculos. Isso se dá desde seus primeiros trabalhos, em que há um posicionamento com relação às coisas do mundo, da vida, do país, nunca de forma panfletária, mas não por isso apolítica. Assim foi, por exemplo, em *A cena muda* (1974), em plena censura do governo na ditadura militar; assim é nesse show comemorativo e de agradecimento, objeto deste estudo. Falarei mais detidamente sobre essa postura da artista, em cada um desses exemplos, a partir do próximo tópico e nos próximos capítulos.

¹⁹ Os dois compositores e as canções citadas estão em *Abraçar e agradecer* (números 2, 32 e 23, respectivamente).

1.2 O dom do canto e do drama

Foram me chamar
Eu estou aqui, o que é que há?
Alguém me avisou – Dona Ivone Lara

Bethânia teve um sonho na infância: ser artista de circo. Ela diz em entrevista como vê o ato de entrar no palco para cantar: “Eu na verdade dizia desde pequenina, eu vou ser artista ou trapezista. E o palco pra mim é um pouco isso, é o trapézio... sem rede... (rs)” (BETHÂNIA, 2005, m. 05:55 *et seq.*). A metáfora é recorrente, na verdade, mas, para quem sonhou desde pequena ser artista de circo, ter ido parar no palco, com o grande “risco” que a cada dia e a cada novo trabalho isso envolve, essa metáfora toma ainda mais peso. E de fato Maria Bethânia traz consigo, até hoje, um respeito quase religioso pelo espaço iluminado do palco e do picadeiro.

A cantora tem hoje uma vasta experiência poético-musical, que se iniciou na infância, em Santo Amaro, foi se intensificando e enriquecendo em Salvador e se profissionalizou e se sedimentou no Rio de Janeiro. Isso se deu logo após sua primeira e marcante participação como intérprete/atriz no show *Opinião* (FIGURA 2) em 1965, desde quando vem atuando dentro dessa linha de trabalhos que conjugam a declamação e o canto, chegando aos dias de hoje a uma maturidade e excelência nesse tipo de espetáculo. Teve grande peso para que fosse assim todo o contexto da riquíssima vida cultural da Bahia, estado onde, no passado, grandes nomes das artes nasceram ou foram morar, ensinaram e criaram um raro ambiente de cultivo (culto e cultura) do novo no teatro, na literatura, no cinema, na música (Koellreuter, Smetak, Glauber Rocha, Jorge Amado, só pra citar alguns exemplos). Tudo isso somado à grandeza da cultura popular das ruas, dos mercados e de todos os espaços, da cidade e do interior, os quais foram condensados na arte da cantora, dando-lhe um estilo (“dicção”) e conformando sua carreira. Depois, a bagagem de todos estes anos vivendo no Rio de Janeiro.²⁰

²⁰ Bethânia gravou, no começo de sua carreira, um disco (LP) só com canções do genial, suburbano e carioquíssimo Nôel Rosa. No documentário *Música é perfume* (BETHÂNIA, 2005b), curiosamente, ela diz que, como estilo, o samba é carioca, “contrariando” assim o poeta e amigo Vinicius, que cantou que “o samba nasceu lá na Bahia” (“Samba da bênção”, Baden Powell e Vinicius de Moraes, 1967).

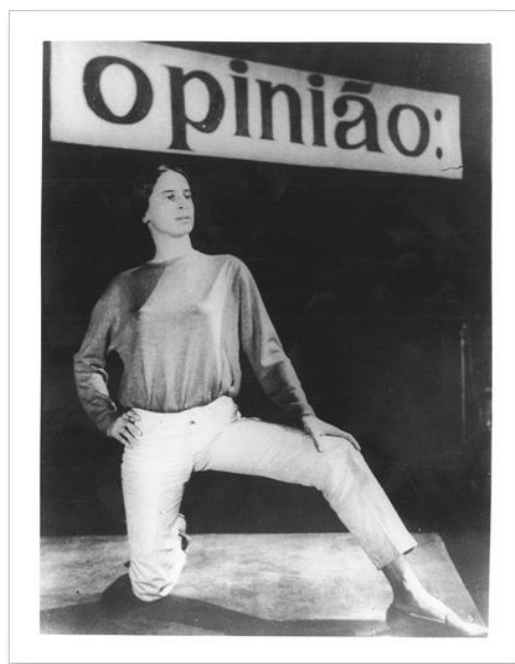


Figura 2 – Maria Bethânia em cena no show *Opinião*, seu primeiro sucesso
Fonte: Divulgação

Mais tarde, já como cantora solo num de seus primeiros shows: *A cena muda*, 1974 (título que faz uma clara alusão à teatralidade e também ironiza e ludibria a censura que versava na época),²¹ assim como em *Drama - 1º Ato* e *Drama - 2º e 3º Ato*, dois outros do mesmo período, Maria Bethânia seria dirigida pelo diretor e encenador Fauzi Arap, inaugurando uma parceria prolífera e duradoura (Foto 2 e 3). Muitos anos depois, o show *Dentro do mar tem rio* foi roteirizado também por ele junto com a cantora. Agora, com *Abraçar e Agradecer* (AeA), Bethânia comemora 50 anos de carreira. Fauzi já não está. Ela então assume corajosamente a concepção geral do show, como se se tratasse de um dever que só coubesse a ela assumir. Neste trabalho é visível essa maturidade adquirida nesses 50 anos de ofício de intérprete, roteirista, “cancionista”, sobretudo se o comparamos àquela combinação mais solta das colagens meio *pot-pourri* poético-musical dos primeiros shows, que, no entanto, já tinham, desde então, vigor textual e efetividade dramática. Os ingredientes principais dessa colagem sempre foram a filosofia poética e a música popular.

²¹ STARLING, 2015, p. 19.

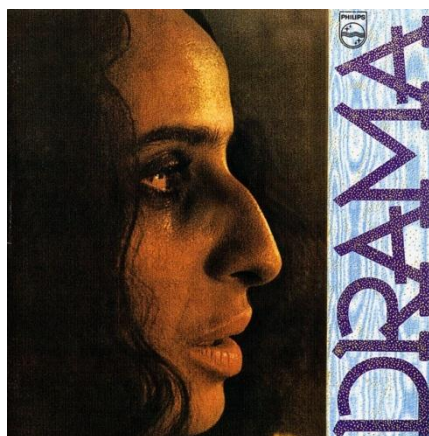


Figura 3 – Capa LP *Drama* 1º e 2º Ato
Fonte: Divulgação



Figura 4 – Capa LP *Drama* 3º Ato
Fonte: Divulgação

Foram Augusto Boal e Fauzi Arap os primeiros nomes do teatro no Rio a ver a força dramática que Bethânia, desde muito nova, mostrava em cena, cantando e falando esses textos poéticos, filosóficos, dramáticos, como os de Fernando Pessoa (dramaticidade poética assumida pelo próprio poeta, como veremos em JAKOBSON, 2011).²² Ou densos, profundos, cheios de misteriosas e mágicas epifanias, como os de Clarice Lispector, também sempre presente nos espetáculos da cantora.

Boal (e o Teatro do Oprimido, método criado por ele), anos depois, no exílio político, tornou-se cada vez mais conhecido no meio teatral internacional. Por um daqueles “mistérios” do Brasil, que no fundo histórico da ditadura e dos interesses do pensamento alienante do país se pode explicar, o método exitoso do encenador, tal como de outros grandes artistas brasileiros, praticamente só foi colocado em prática e teve reconhecimento de fato “lá fora”. Já o ator e diretor Fauzi Arap seria o primeiro a dirigir Bethânia profissionalmente (1967) num show propriamente musical, já nos moldes do que ela vem fazendo até os dias de hoje.

Assim, *Abraçar e agradecer* e os outros trabalhos que a artista vem fazendo há já algumas décadas são intencionalmente delineados, do ponto de vista conceitual. Para isso, Bethânia trabalha racionalmente, mas guiada pelo coração, como se este “fosse” na frente ou servisse de ponto de partida, segundo diz em entrevista:

²² Esse aspecto da obra do poeta português, o predileto da cantora, desde o começo de sua carreira, será abordado mais detidamente no Capítulo X, no qual se fará uma abordagem da importância dos aspectos literários na dramaticidade dos seus shows.

Hebe: O seu coração que manda em você, que comanda todas as suas...

Bethânia: Olha... Ele tem uma importância fundamental. Começa tudo nele... no sentir, no desejar, no querer... Depois, quase que paralela, a cabeça... funciona... Eu sou uma pessoa... que penso. Eu gosto de exercitar o pensamento... (HEBE, 2005).

É o pensamento, combinado com o sentimento e a intuição, que vai traçando as linhas condutivas de roteiros elaborados e ensaiados para conformarem um discurso geral e múltiplo. Seus espetáculos são realizados em equipe, com direção cênica, musical, de produção em todos os níveis, como exige um show desse porte. No entanto, será sempre a vontade-necessidade da artista, que costuma saber bem o que quer cantar e dizer em cada momento da vida, que irá prevalecer em cada novo espetáculo. Para conseguir isso, ela se cerca de competentes profissionais da música, do show, e conta, nos últimos anos, com a direção geral da diretora de teatro Bia Lessa, para, com seu olhar feminino e “teatral”, ajudá-la a dar seu recado artístico. Antes, em seus shows, foi dirigida principalmente por Fauzi Arap, mas também por Naum Alves de Souza, ambos profissionais de teatro. Como se vê, a artista sempre escolheu ser conduzida por diretores de teatro em seus shows. Isso deixa claro que ela tem consciência de que é mais intérprete que cantora, como costuma declarar com frequência em entrevistas e documentários (HEBE, 2005).

Com respeito ao gosto pela celebração, apesar de levar uma vida simples, pacata, “de dona de casa”, como ela diz, observo a mensagem de uma canção que a artista canta desde o começo de sua carreira e que agora retoma em *Abraçar e agradecer*: “Viramundo”, de Gilberto Gil. Nela, o compositor baiano diz: “ainda viro esse mundo em festa, trabalho e pão” (GIL, 1965).²³ A festa, a celebração, o agradecimento são marcas culturais da formação de Maria Bethânia. O trabalho é feito com rigor, a partir de uma postura grave, quase circunspecta, mas nele a alegria de viver e louvar a vida sempre transparece.

A artista celebra sempre, de tempos em tempos, em shows como esse, os aniversários de carreira e de vida. Celebra, louva e agradece. Dentro de uma série diversa de eventos, foi homenageada em seus 50 anos de carreira pela escola de samba carioca Mangueira, que a elegeu como tema do carnaval de 2016. O samba enredo composto para ela, que conta sua trajetória de vida e profissão, carregado de menção à sua espiritualidade em belíssimos

²³ “Viramundo”, de Gilberto Gil e Capinam, foi gravada originalmente por Maria Bethânia em compacto pela RCA de 1965, e só depois foi gravada pelo próprio Gil no LP *Louvação* (Philips, 1967) (RENNÓ, 2003, p. 64).

carros alegóricos,²⁴ somado a todo o espetáculo do desfile, levou a agremiação ao primeiro lugar do concurso desse Carnaval. Bethânia saiu em destaque no desfile do Sambódromo do Rio de Janeiro, sempre com o gesto de agradecimento a uma das mais belas e honrosas homenagens que pode receber um artista popular. Ao ver sua carreira ser contada na avenida nesse grande espetáculo teatral que são os desfiles de Carnaval no Sambódromo do Rio de Janeiro, mais que nunca cabe fazer um paralelo entre a cantora e a personagem Neide Candolina,²⁵ da canção homônima de Caetano Veloso. Nela, o compositor exalta o equilíbrio entre o apolíneo e o dionisíaco dessa personagem, ao dizer que ela “tem trabalho e tem Carnaval”.

Dessa maneira, a gravidade que Maria Bethânia transmite cada vez que aparece em cada apresentação ou evento é mais o fruto de uma postura de reserva de sua vida íntima, somada ao rigor da profissional que busca fazer um trabalho cuidadoso, primoroso. Tudo isso misturado a uma leve timidez da menina interiorana que ela faz questão de preservar. Sua postura diante da vida, na verdade, é, majoritariamente, de agradecimento e de alegria. Ela diz que chora muito também (BETHÂNIA, 2005), se emociona... Tem esse lado “dramático”, mas também sabe ser leve, engraçada, bem-humorada, moleca, namoradeira, piadista, dionisíaca, pagã.

O interesse pela poesia, a prosa poética e a letra de canção norteia o trabalho de Maria Bethânia desde sempre. Nele, a artista equilibra o erudito e o popular, que para ela ocupam o mesmo lugar de importância e interesse. A certa altura do vídeo “A palavra”, conteúdo extra do DVD *Tempo tempo tempo tempo*, momento em que se fala sobre livros e textos bons de ler, cantar, declamar e sempre revisitar, Bethânia, de pronto, ri, dizendo que quem a ouve falar de livros e de grandes escritores pode pensar que ela seja ou pretenda ser uma intelectual (2005a, min. 21:19). Ela diz, no entanto, não ter tais pretensões (“Deus me guarde! – risos”), afirmando considerar-se apenas uma apreciadora, uma leitora interessada em alguns temas e textos, os quais ela utiliza para alimentar-se, deleitar-se e para escrever

²⁴ Foto no Anexo III – Encarte e outros itens da “caixa” do DVD *Abraçar e agradecer* ao vivo.

²⁵ “Neide Candolina”, personagem da canção homônima do disco *Circuladô* (1991), é uma mistura de Candolina Rosa, professora de Caetano e Bethânia, que transformou, com seu trabalho cuidadoso, amoroso e empreendedor, a vida de gerações de estudantes de escolas da Bahia (Ver PASSOS, 2009), com Neide, uma amiga de Caetano, segundo depoimento do compositor: “Essa personagem ‘Neide Candolina’ é uma fusão de uma moça que eu conheço, uma jovem baiana chamada Neide, minha amiga, e Dona Candolina[,] que ensinava Português no Central [...] Candolina Rosa, nome lindo, né?”. (VELOSO, 1992). As duas são mulheres negras, baianas marcantes e inspiradoras. Para saber mais sobre a incrível Neide e como Caetano a conheceu, ver FERRAZ, 2003.

os seus textos-show. Afirma um gosto por brincar com a palavra. Em seguida, diz ser uma amante da simplicidade, uma interiorana, uma tabaroa (palavra baiana para “caipira”). No filme *Música é perfume* (BETHÂNIA, 2005b), só para dar um exemplo, ela diz que não devemos falar de Vinicius de Moraes como o poeta da Academia, mas sim chamá-lo de “poeta do povo”, do seu povo.

Ao que parece, a artista quer apenas deixar claro que seu interesse pela literatura não tem um viés acadêmico. Para ela o conhecimento da literatura consagrada tem o mesmo valor que o das grandes canções brasileiras, com suas grandes letras e sua poética especial, ou o conhecimento dos poetas populares, que segundo ela deveriam ser ensinados na escola.²⁶ Tem um interesse ligado ao prazer e ao aprendizado, ao belo, ao que é nosso. Ou, quando muito, um interesse cidadão de multiplicar essa sua paixão e necessidade poética. Hoje, paralelamente aos shows, Maria Bethânia vem levando “leituras” (ditas quase de cor) aos espaços de conhecimento e de estudos, preferencialmente aos de ensino público, de formação de jovens adolescentes, mas também a teatros e outros locais. Atualmente, sempre acompanhada de excelentes violonista e percussionista. Ela demonstra interesse em contar sua experiência com a literatura e a música e assim dar o exemplo vivo da importância de vivências semelhantes na educação das novas gerações de brasileiros. É o que tem feito com suas leituras públicas, sobre as quais falarei mais no Capítulo III.

Na verdade, o amor de Maria Bethânia pela palavra, pelos livros e pela canção brasileira tem um detonador afetivo, familiar: par a par, poesia, declamada em voz alta pelo pai pelos corredores da casa de sua infância, em Santo Amaro da Purificação, e música popular brasileira, cultuada pela mãe, que as cantava e escutava no rádio (além de cantar árias inteiras que sabia de cor). Assim, a inteligência da cantora para aquele que seria seu ofício da vida é uma inteligência do afeto, cultivada no gosto (bom) pela poesia escrita, falada e cantada, independentemente de serem estas oriundas de uma cultura mais canônica e erudita ou mais popular e até da chamada tradição oral (o que abarca as canções). Daí nasce a sua “forma de escrita”, como bem diz Starling (2015):

A originalidade inconfundível da forma de escrita que ela enunciou em *Rosa dos ventos* [...] equilibra-se na borda dos procedimentos letrados construídos no interior da cultura brasileira, para reafirmar a isonomia entre duas classes de linguagem poética praticadas no país – a escrita e a cantada. [...] Bethânia reafirma a equivalência entre a chamada “alta literatura” e as criações populares, entre o culto à soberania da

²⁶ Ela diz isso por meio do poema “Poesia”, de Antonio Vieira ou Mestre Vieira, poeta popular do Maranhão.

abordagem literária em sua inesgotabilidade de sentido e de permanência, e o nosso hábito meio distraído de fazer da canção complemento natural da atividade cotidiana de viver (STARLING, 2015, p. 16).

Por último, mas talvez houvesse que ter sido dito de início, a vocação de Bethânia foi inaugurada com uma espécie de invocação feita por seu irmão Caetano: com apenas quatro anos de idade ele insistiu que a irmãzinha deveria chamar-se Maria Bethânia, nome de uma valsa de Capiba,²⁷ muito popular na época. O pai alegava que não queria o nome da filha na boca de toda a gente. Ele certamente se referia ao canto dessa gente, prova da popularidade do tema. Houve sorteio. E embora haja lendas sobre o episódio, o nome que o mano Caetano queria foi mesmo o sorteado (BETHÂNIA, 2005b). Parece uma espécie de desígnio que o nome dela tenha vindo do título de uma canção popular, que por sua vez era o nome da personagem cantada nos versos dessa bela valsa da época de ouro do rádio no Brasil: “Maria Bethânia, tu és para mim a senhora do engenho” (Capiba, 1945). Seja qual for o sentido de “engenho” na letra da canção, à Bethânia o sentido que se aplica é o da arte. Arte de criar “textos” poéticos em forma de show.

“Nascida” para o grande público no espaço do teatro, numa montagem com características de jogral e de colagem musical engajada dos anos 1960,²⁸ de onde acabou estourando para o mundo, em seguida Bethânia passou a criar shows poético-musicais, com uma “escritura” cada vez mais autoral, de intenção dramatúrgica e popular (pelos temas que ela canta, já populares, ou pelos que ela torna populares). Assim, Maria Bethânia, ainda hoje, vai tecendo shows que não pretende que sejam explicativos, mas que nem por isso deixam de revelar discursos, preferências, recados e um jeito de fazer, de querer dizer o que ela “precisa” dizer e canto-dizer.

A cantora nunca mais saiu do Rio de Janeiro, embora vá assiduamente a seu Santo Amaro natal, que a alimenta e é sua fonte primeira de tudo. Parece que havia de ser assim, até chegar aqui, a essa celebração de 50 anos de exitosa vida artística no cumprimento de sua vocação e de seu desígnio. Um destino humanamente divino, femininamente grandioso, feito de drama, arte, amor e fé.

²⁷ Nascido em 1904, em Surubim, Pernambuco e falecido em 31 de dezembro de 1997, em Recife, Pernambuco, o compositor Capiba ficou muito popular pelos frevos que compôs.

²⁸ O já citado *Opinião*, de 1965, com direção de Augusto Boal. A cantora veio a convite de Nara Leão, para substituí-la. Seu sucesso foi imediato pelo impacto de sua presença, sua voz, sua figura e sua interpretação.



Figura 5 – Maria Bethânia em *Abraçar e agradecer*
Fonte: BOLD, 2017

II

A CANÇÃO

Eu minto, mas minha voz não mente
Minha voz soa exatamente
De onde no corpo da alma de uma pessoa
Se produz a palavra eu

Drama – Caetano Veloso

2 COMPOSIÇÃO E NATUREZA DA CANÇÃO

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É a fronteira entre a fala e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido.

O cancionista – Luiz Tatit

A canção se realiza no canto, por meio da voz, extensão, gesto expressivo e cultural do corpo. Ela configura uma linguagem à parte, segundo Tatit: “Na hora da composição a canção é uma linguagem tão diferente da música quanto da literatura.” (TATIT, 2016, s.p.). O músico e linguista busca definir a composição da canção a partir do ofício do compositor. Ao fazê-lo, o autor acaba por definir a própria canção:

Como qualquer forma de produção, compor significa dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e incorpóreo. Pressupõe, portanto, uma técnica de conversão de ideias e emoções em substância fônica conduzida em forma de melodia (TATIT, 2002, p. 17-18).

Isso equivale a dizer que a canção é uma “substância fônica” em forma melódica composta a partir de “ideias e emoções”, o que, por sua vez, pressupõe que, para acontecer como tal, a canção tem que ser cantada por uma voz que expresse essas ideias e emoções. Assim, desde seu “nascimento”, ela é pensada para uma voz, já que só completa o seu sentido no canto, ação e produto do cantar. Neste ponto entramos no campo da dicção, tanto no sentido literal quanto no sentido amplo dado ao termo por Tatit (2002) e já abordado nas Considerações Iniciais deste estudo (Nota 1). Nos dois sentidos, a dicção é do âmbito da *performance*, da interpretação e expressão desse canto a que toda canção se destina.

De certa forma, a partir do canto, que faz com que cada interpretação de uma mesma canção seja única, Tatit dá um sentido amplo também para o termo “cancionista”, extrapolando o mero (mas complexo) sentido de artista que compõe canções, agregando-lhe também o sentido daquele que faz o trabalho inventivo de criar arranjos e o de cantar/interpretar: “O compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador. Todos são, nesse sentido, cancionistas.” (TATIT, 2002, p. 11).

Tatit (2002) irá trabalhar também com a ideia de uma “gramática” da composição, desde seu nascimento até sua recepção pelo ouvinte/espectador, o qual acaba por adquirir um repertório gramatical musical que lhe permite entender, desfrutar, deixar-se tocar pelo que ouve. O mesmo se dá na recepção primeira do intérprete, no momento da audição e seleção

de temas para cantar, apropriar-se de cada um deles, para logo construir o seu canto. O autor explica como a canção, sobretudo no momento do canto, é feita da interação entre as gramáticas musical e linguística:

A gramática linguística cede espaço à gramática de recorrência musical. A voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente. As inflexões caóticas das entoações, dependentes da sintaxe do texto, ganham periodicidade, sentido próprio e se perpetuam em movimento cíclico como um ritual. É a estabilização da frequência e da duração por leis musicais que passam a interagir com as leis linguísticas. Aquelas fixam e ordenam todo o perfil melódico e ainda estabelecem uma regularidade para o texto, metrificando seus acentos e aliterando sua sonoridade. Como extensão do corpo do cancionista, surge o timbre de voz. Como parâmetro de dosagem do afeto investido, a intensidade (TATIT, 2002, p. 15, 16).

A interpretação, com seus componentes performáticos, que vão da articulação dos elementos “gramaticais” pautados acima, ao gestual e demais expressões do corpo do(a) intérprete, permite, então, o diálogo com o público (recepção), consciente ou intuitivamente conhecedor desses mesmos elementos gramaticais e expressivos. A abrangência desse dialogismo será vista na própria análise dos elementos dramatúrgicos do show, nos exemplos dados, sobretudo, no Capítulo IV.

Vale destacar, ainda que apenas de maneira introdutória (também voltarei ao tema na análise do show), que a interpretação de cada canção, sobretudo nos shows poético-musicais criados por Bethânia, poderá ser construída a partir dos caracteres elementares de cada música e texto. Estes caracteres costumam evidenciar-se desde os gêneros e ritmos musicais até os diversos tipos de personagens que “cantam/falam” e/ou “são cantados/declamados”, incluindo-se aí os “objetos” e temas que venham a cumprir esse papel. Chegarei a eles ainda neste capítulo, a partir de uma revisão da classificação das canções proposta por Tatit de acordo com a descrição dos processos de construção de significação no encontro de letra e música (2003, p. 9). Ao descrever esses processos, indicando uma tipologia da canção, o autor acaba por evidenciar ou centralizar esses personagens e objetos temáticos que caracterizam cada tipo de composição.

2.1 Dramaturgia da canção

Drama
E ao fim de cada ato
Limpo num pano de prato
A mão suja de sangue das canções
Drama – Caetano Veloso

A canção, como venho reforçando, renasce a cada novo cantar. Ela se reatualiza, o que sempre irá pressupor a chamada *mise-en-scène* (*posta en cena*, na tradução espanhola da expressão francesa), que se dará tanto no despojamento de um show de barzinho como em espetáculos mais completos e complexos, como no caso de *Abraçar e agradecer*, objeto deste estudo. Nestes últimos, teremos a utilização das mais diversas linguagens: roteiro conceitualmente elaborado, cenário, iluminação, concepção de interpretação de “textos”, marcações de movimentos e de determinados gestos, incluindo aqui os da própria voz como extensão do corpo (ZUMTHOR, 2010; TATIT, 2002), dança, projeções, gravações em *off* etc. Todos estes podem ser considerados elementos da ordem da dramaturgia, combinados a partir do estabelecimento de uma espacialidade (em sentido amplo) e uma linguagem cênica própria.

Drama. Em grego, “ação”. No teatro, pela ação, estabelecem-se conflitos. Na canção, não raro, cantam-se conflitos que são próprios do drama da vida humana. Algumas canções apresentam fluxos de situações ou estados que podem ser de conjunção e/ou de disjunção (Tatit, 2003). Digo “e/ou” porque, em muitas delas, as duas coisas irão acontecer em alternância, como no clássico exemplo de “Chega de saudade”, de Jobim e Vinicius, em que aparecem os dois movimentos: a primeira metade da canção fala de disjunção, a segunda, de conjunção redentora (*Ibidem*). Com as expressões “conjunção” e/ou “disjunção”, apoiando-me nas tipologias de Tatit, quero referir-me ao fato de que grande parte das canções revela ou apresenta nosso eterno estado-movimento entre ter o objeto de desejo e não tê-lo, ou seja, entre a ausência desse objeto e o desejo de sua presença. É um processo de “passionalização”, descrito pelo autor (TATIT, 2003, p. 9), característico desse tipo de canção, como será mostrado mais adiante.

Essas situações ou estados apresentados nas canções acabam por “determinar” (levar a) este ou aquele estilo, característica, “dicção” de cada composição. Este e outros tipos de formalização musical (melodia + harmonia + ritmo) do conteúdo verbal da canção terão, assim, relação com a “natureza” da composição (toda ela): as formas e os gêneros musicais

adequados para o que se vai ou se quer dizer por meio de cada canção, a duração das notas da melodia correspondentes às sílabas da letra da canção, os saltos entre as notas e entre os acordes (intervalos) determinando maior ou menor dramaticidade, as notas conjuntas (harmonia) que em dado tipo de passagem possibilitam criar tensões, atmosferas, cores e uma série de recursos expressivos mais que a composição musical permite criar. Consequentemente, esses recursos e procedimentos compositivos irão sugerir, pedir e/ou mesmo exigir determinados tipos (“tons”) de interpretações ou *performances*, até quando o que se quer é contrapor-se à “leitura” ou arranjo “previsível”, de maneira crítica, irônica ou paródica. Esses aspectos são de grande relevância na escrita cênica que, por meio de enlaces, recursos musicais e técnicos de outra ordem vão compondo a dramaturgia do show. Com os exemplos e ilustrações do Capítulo 4, ficará mais fácil visualizá-los como partes inter-relacionadas de um todo.

Personagem, *persona* e *ethos* no contexto do show poético-musical

Antes de listar os elementos da canção descritos por Tatit, que utilizo como auxiliar no entendimento da ideia de dramaturgia da canção e, por extensão, do show, é importante rever os conceitos de *persona*, personagem e *ethos* no contexto das artes da cena, sobretudo na sua ligação com a recém-mencionada noção de “ação”, no teatro, propriamente. Para tal, seguindo a decisão de destacar nomes da teoria e do fazer teatral brasileiro, e pela importância que ele teve na carreira de Maria Bethânia, trago o que Augusto Boal diz sobre o tema, não sem considerar o que a tradição disse anteriormente a respeito. Para introduzi-lo, Salgueiro (2011) comenta como Boal busca exatamente relacionar essa ideia de “ação” ou “ato”, implícita no conceito de “drama”, à de “personagem” e de *ethos*: “Explicando os dois aspectos da personagem abordados por Aristóteles e utilizando-se, para isso, dos termos gregos *ethos* e *dianóia*, Boal (1991), com sua didática peculiar, deixa ainda mais clara a questão e a relação [...] entre *personagem* e *ato*.” Em seguida, Salgueiro exemplifica com a fala do próprio teatrólogo sobre o assunto:

A personagem atua e a sua atuação apresenta dois aspectos: *ethos* e *dianóia*. Juntos constituem a ação desenvolvida pela personagem. São inseparáveis. Porém, para fins didáticos, poderíamos dizer que o *ethos* é a própria ação e a *dianóia* a justificação dessa ação, o discurso. O *ethos* seria o próprio ato e a *dianóia* o pensamento [discursivo] que determina o ato. Convém esclarecer que o discurso é, em si mesmo, ação [ato], e que por outro lado, não pode existir ação[,] por mais física e restrita que seja, que não suponha uma razão. Podemos igualmente definir *ethos* como o

conjunto de faculdades, paixões e hábitos (BOAL *apud* SALGUEIRO, 2011, 46).

Assim, a partir da demonstração da “coexistência de dois planos da ação: didaticamente denominados de ação interna e ação externa” (SALGUEIRO, 2011), aplico essas considerações ao presente objeto de estudo, desmembrado em três, para efeito de compreensão do seu caso específico, os “atores”/objetos/personagens da relação drama–ação:

- a) aquele(a) que canta (ator/atriz/*performer* e, pode-se dizer, particularmente no caso de Bethânia, personagem);²⁹
- b) o seu canto (ação que presentifica, pela voz, outras ações, estados, circunstâncias, ideias e emoções de personagens iguais ou diferentes daquele que canta);
- c) e a canção cantada (texto que veicula temas, “objetos”, caracteres, narrações e falas, e é veiculado pela voz/corpo da(o) *performer*).

Esses três aspectos em um, juntamente aos demais elementos dramatúrgicos, irão conformar o sentido artístico-discursivo global do texto-show. Observo, dessa maneira, que, também no canto que compõe o show poético-musical, assim como no teatro, haverá uma “ação externa” do *performer*/personagem que fala, a revelar “ações externas” e “internas” de outras “vozes”, personagens, “objetos”, a que ele dá corpo/voz a cada número/cena. Nos shows poético-musicais de Bethânia, aqui representados por *Abraçar e agradecer*, isso fica claro, embora não haja uma intenção de se fazer teatro, propriamente. O que há é um trabalho delicado e sutil de dramaturgia e teatralidade. O resultado são atuações marcantes, muitas vezes desgarradas, mas nunca sobrecarregadas do ponto de vista da interpretação.

Quanto a este aspecto da medida da intensidade investida (Tatit, 2002) na interpretação da canção e dos textos, pode-se recorrer a uma observação de Barthes (1990) sobre o canto romântico que, por sua vez, me remeteu ao paradoxo do comediante tratado por Diderot (1979). Ainda mais procedente é a fala de Barthes para tratar da interpretação de uma cantora “dramática” que muito frequentemente compõe de canções românticas o seu repertório, inclusive em *Abraçar e agradecer*, como não poderia deixar de ser. E não importa aqui se Barthes aborda mais o universo do canto lírico no texto citado, mesmo

²⁹ Conferir em Passos (2008) as considerações sobre a construção da personalidade, personagem e mito da cantora.

porque, nele, ele próprio, reiteradamente, coloca que suas observações valem também para o canto popular. Diz Barthes:

O “coração” romântico, expressão em que, atualmente, só vemos desdenhosamente uma membrana adocicada, é um órgão forte, limite do corpo anterior onde, simultânea e como que contraditoriamente, mesclam-se com fúria o desejo e a ternura, a necessidade de amor e o apelo do prazer: algo suspende meu corpo; dá-lhe vida, leva-o às portas da explosão e logo a seguir, misteriosamente, o deprime, o debilita. Este movimento deve ser ouvido *acima* da linha melódica, linha pura que, mesmo no momento de maior tristeza, diz sempre a felicidade do corpo unificado; [...] (BARTHES, 1990, p. 255. Grifo do autor).

Tomo esse trecho como mote, sobretudo quando o autor diz “linha melódica [...] pura que, **mesmo no momento de maior tristeza, diz sempre a felicidade do corpo** unificado” (grifo meu). Aqui, se centramos bem no ponto de vista da interpretação, Barthes toca numa espécie de paradoxo que é, em certo sentido, como aquele “do comediante” trabalhado por Diderot (1979): um estar dentro e fora ao mesmo tempo, durante o jogo da atuação. Diderot alerta para o perigo da interpretação do ator (que estendo, como Barthes, à do intérprete “dramático” da canção) que busca “encarnar” uma personagem. Nessa “linha” de atuação, é como se o ator pretendesse dar seu corpo para que uma personagem o “habite” durante uma representação teatral. “Encarnar” tem, então, o sentido de “fazer-se carne”, “tomar corpo”, “entrar em um corpo”.

É inevitável a analogia na utilização do termo “encarnar”, para a interpretação em teatro, com aquela que se refere literalmente a alguém que se deixa “habitar”, provisoriamente, por outro espírito (desencarnado), tal como se dá em linhas do espiritismo mediúnico ou em religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda. Essa linha de atuação ou interpretação é questionada por Diderot desde o século XVIII. Ela mantém-se atual, sendo que, de lá pra cá, foi estudada por grandes encenadores e dramaturgos que, para além de seu entendimento, desenvolveram seus métodos e teorias aproximando-se ou distanciando-se, em diferentes medidas, do pensador francês. É este o caso de Augusto Boal, que dirigiu Maria Bethânia desde sua primeira apresentação profissional no palco (1965, “show” *Opinião*), e do alemão Bertolt Brecht, para dar um exemplo radicalmente oposto à ideia de “encarnar” personagens no teatro.

O “distanciamento” brechtiano, dito de maneira muito sucinta, é exatamente o que permitirá ao ator quebrar a ideia de ilusão e fazer com que a plateia enxergue claramente o limite entre quem (que personagem) está sendo interpretado e a pessoa que o interpreta.

Mesmo o russo Constantin Stanislavski, praticamente no extremo oposto de Brecht (pois propunha a ativação da “memória emotiva” dos atores para melhor chegarem à emoção “da” personagem e daí criarem uma verdade quase perfeita para a cena) não concebia que o ator (um jogador) perdesse o controle de si para ou por “encarnar” personagens. Ele entendia que o corpo, a voz, os gestos e principalmente o espírito (ou consciência, se se prefere) adaptados a cada uma dessas personagens não deixariam nunca de ser os de cada intérprete, por mais que fossem minuciosamente caracterizados para servir a outra personagem por meio de uma *persona* (máscara através da qual a voz de outro soa). Nisso consiste o paradoxo da arte do ator.

Por outro lado, todas essas linhas de “representação”, “interpretação”, “atuação” têm também, como é de se supor, mais ou menos evidente, uma correspondência filosófica e político-ideológica como base. Nos exemplos de Boal e Brecht isso é estampado fundamento e conduta. Mas não deixa de ser assim também com Stanislavski e muitos outros dramaturgos, diretores ou teóricos do teatro mundial. Mesmo quando encenadores afirmam querer apenas trabalhar com o puro entretenimento estarão evidenciando alguma postura político-ideológica. É assim em toda arte e suas linguagens, afinal.

No trecho a seguir, de *Paradoxo sobre o comediante*,³⁰ pode-se ver como Diderot explica a sua visão sobre o ponto mencionado, exemplificando:

Os comediantes impressionam o público, não quando estão furiosos, mas quando interpretam bem o furor. Nos tribunais, nas assembleias, em todos os lugares onde se quer ficar senhor dos espíritos, finge-se ora a cólera, ora o temor, ora a piedade, a fim de levar os outros a esses sentimentos diversos. Aquilo que a própria paixão não conseguiu fazer, a paixão bem imitada o executa. (Diderot, 1979).

Bethânia, talvez por ter trabalhado com grandes diretores (no caso de Fauzi Arap, também ator), busca cantar com a matéria pura e concreta de sua voz, sendo esta a própria fonte de sua interpretação, colocada como corpo e “grão”, conforme preconiza Barthes (1990). Um tanto intuitivamente (traço que ela conscientemente preserva), mas sem abandonar o pensamento com que elabora seus trabalhos, ela busca cantar e dizer textos que, embora falem de sentimentos, subjetividades, abstrações, sejam ditos/cantados com “força”, mas nunca “sobreatuados”. Ela prima por cantar amores desgarrados, sentimentos, a existência, a metafísica, mas também o prosaico, em letras de grande teor poético, simples ou

³⁰ “Comediante” era o termo utilizado na época para referir-se ao ator, não tendo, portanto, como no Brasil, nos nossos dias, a conotação de ator de comédias apenas.

sofisticadas, musical e textualmente falando. No entanto, nesse “espaço (gênero) muito preciso onde uma língua encontra uma voz”, a cantora aproxima-se, de forma comedida, ainda que, paradoxalmente, grandiosa, do “significante ao nível do qual [...] a tentação do *ethos*” não predomine (*Ibidem*), e sim “o grão da voz”, que irá prevalecer (BARTHES, 1990, p. 239-240).

Barthes reivindica a experiência concreta do corpo no canto, advogando por

essa extremidade (ou esse fundo) da produção em que a melodia trabalha realmente a língua – não a língua que diz, mas a volúpia de seus sons-significante, de suas letras [...] na garganta, espaço em que o metal fônico adquire consistência e se recorta [...] na máscara que explode o significante, fazendo brotar, não a alma, mas o gozo [...] nas letras, não no sopro [...] (*Ibidem*).

Bethânia, em sua “dicção” de “cancionista” (TATIT), ora vai na direção “reivindicada” por Barthes para o canto, ora no caminho oposto, articulando, mais que pronunciando, numa postura interpretativa justamente contrária à defendida pelo linguista (e músico) francês. No entanto, a meu ver, ela equilibra bem a importância do “corpo” da voz e da pronúncia (exaltados pelo autor, em contraposição à articulação) com momentos em que se aproximaria do que ele chama de “tentação do *ethos*” (*Ibidem*). No geral, prevalece a interpretação baseada na materialidade (corpo) de sua voz singular, posta num canto plural, tal como entende Cavarero ao considerar o caráter sempre político (individual-coletivo) de toda voz (2011). No Capítulo IV, darei exemplos de personagem/*persona* e *ethos* em *Abraçar e agradecer*, junto a outros aspectos de alguns números e canções, seguidos de observações que ajudem no entendimento da dramaturgia do show.

Dos elementos da canção à *performance* e dramaturgia do show

Chego, enfim, aos elementos da canção descritos por Tatit (2003), os quais revelam características ou traços dramáticos, já que uma considerável quantidade de canções irá “falar de” personagens, espaços, tempo, enredos, histórias, desfechos, conflitos. Além disso, cantar requer essa *performance* vocal (corporal), interpretativa (dos caracteres dessas personagens, de suas emoções), verbo-sonora (texto-musical, articulatória ou de dicção), por mais neutra, do ponto de vista teatral, que esta *performance* venha a ser. E, como é comum nas artes performáticas e da cena, ela acontecerá no momento presente, sempre único, “irrepetível”, portanto, sempre trazendo uma margem de espaço para o inusitado. Mesmo que depois se possa escutar e/ou assistir essas canções gravadas, uma e outra vez, como no caso do DVD aqui analisado.

Se é certo que frequentemente as canções envolvem drama, este não se dá apenas no sentido “clássico” de retratar uma *ação*, mas também no sentido da *dianóia* ou pensamento que determina o próprio ato de cantar, como foi dito no tópico anterior. Essas ações e pensamentos, por sua vez, frequentemente apresentam conflitos que irão projetar-se por meio da interpretação do(a) cantor(a) e demais músicos, de um arranjo específico, dentro de um determinado tempo. Esse arranjo, também “textual”, poderá conter recorrências ilustrativas ou conceituais que ajudarão a “contar” o que se canta/“diz” de uma maneira “autoral”, musical, poética. Da soma dessas elaborações e *performances* artísticas conjuntas, devidamente estudadas para dada apresentação, depreende-se o caráter de cada uma dessas unidades musicais dentro da composição geral do show.

As canções podem ser temáticas, dialógicas, falar de presença ou ausência. Seus aspectos verbais ou temáticos nunca serão totalmente separados daqueles “exclusivamente” musicais, sonoros, não verbais. Pelo contrário, esses aspectos verbais irão sugerir a composição musical (melodia e harmonia) mais apropriada, segundo cada compositor, ou vice-versa (no caso da letra que se faz sobre uma composição melódica, melódico-harmônica e rítmica prévia). Por sua vez, a composição, como um texto híbrido de sons verbais e não verbais, arranjada para melhor expressar as imagens, ideias, histórias, narrativas e personagens que veicule, irá determinar as possibilidades de *performances* mais adequadas para que os músicos (incluindo, com destaque, a(o) intérprete ou, no caso, a intérprete-autora,³¹) a executem.

Por fim, para falar da relação melodia-letra, Tatit (2003) afirma que “[t]udo fica mais claro e mais completo ao se verificar a interdependência entre a melodia e a letra da canção. Se a reiteração [repetição ou efeito causado por esta] e as tensões de altura [grave/agudo] servem para estruturar a progressão melódica, esses mesmos recursos podem ser transferidos ao conteúdo, de modo a construir uma significação compatível.” Partindo dessas premissas, Tatit (2003, p. 9) irá classificar três processos de construção dessa “significação compatível” nas canções:

³¹ Chamo aqui de “intérprete-autor(a)” aquele(a) que concebe seus próprios shows, sabe ou busca saber o que quer dizer e que pode fazê-lo (conquistou essa independência artística, de produção, numa condição não atrelada determinadamente a uma indústria, um mercado cultural ou a nichos muito restritos) e trabalha para realizá-lo em conjunto com os demais profissionais necessários para isso. Esse é justamente o caso de Maria Bethânia.

- a) de *tematização*: por meio da reiteração da melodia e da letra, como, por exemplo, em refrãos ou estribilhos, na “qualificação de um **personagem** (a baiana [...]) o próprio narrador) ou **objeto** (o samba, [...]) o país, etc.)” ou versando sobre “um **tema** homogêneo” (a rotina, a natureza). Segundo Tatit, esses ‘temas’ “funcionam muito bem como espelhamento das reincidências melódicas”. Exemplos dados pelo autor: “O que é que a baiana tem” (Dorival Caymmi) para o primeiro caso; “Cotidiano” (Chico Buarque), para o terceiro (“**tema** homogêneo”);
- b) de *passionalização* (por meio das “tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração. Como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete.”). Exemplo dado pelo autor: canções que falam de paixão, solidão, ciúme, indiferença etc. (muito presentes nos repertórios de Maria Bethânia);
- c) de *figurativização enunciativa*: pela “presença da fala na letra [...] para presentificar a relação *eu/tu* [...] num *aqui/agora* [...] a canção relata algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução”, caráter, por certo, teatral ou comum ao teatro. Exemplos dados pelo autor: “Acorda amor” (Chico Buarque) e “Sinal fechado” (Paulinho da Viola).³²

Portadora de todos esses elementos, a canção popular encerra microdramaturgias que combinadas tecem a macrodramaturgia do show musical. Ela é a “conta” principal dessa trama que compõe um todo; é texto em si e carrega texto (porque se define como composição de palavra, cantada ou mesmo falada, sobre melodia). O conjunto dessas histórias, narrações, *performances*, composições textuais (e) musicais que conformam o show será tratado no Capítulo 3 (O show de Maria Bethânia) e principalmente no Capítulo 4 (*Abraçar e agradecer*, o DVD) deste estudo.

2.2 A canção brasileira

Eu vou fazer uma canção pra ela
uma canção singela, brasileira
“Objeto não identificado” – Caetano Veloso

A canção popular brasileira é a unidade principal do show objeto deste estudo. É o seu objeto específico primeiro. Será, portanto, analisada como tal, como gênero textual-

³² Esta última foi gravada por Bethânia em um de seus shows do início dos anos de 1970 (*A cena muda*), cujos registros só se encontram em versões raras em áudio (BETHÂNIA, 1974).

musical particular que é. Ao destacá-la como unidade, não nego, no entanto, seu caráter intrinsecamente híbrido,³³ justamente por conjugar a palavra (discurso, poesia, prosa, crônica etc.) e a música (melodia, harmonia, ritmo etc.), além de seu componente dramático (dicção, interpretação etc.), conseqüentemente, sua natureza intermediática. Tomo-a como o “grão”³⁴ do show, assim como a voz o é em relação ao canto e à própria fala de cada indivíduo, o que marca a singularidade ou unicidade de cada pessoa, como entende Cavarero (2011).

Em tempo, é preciso esclarecer que o termo “popular”, neste contexto específico, deverá ser entendido como relativo àquele produto cultural que, embora sendo autoral, mesmo que supostamente composto com a utilização de diversos elementos vindos do âmbito do domínio público, volta a este mesmo público, que dele tornará a tomar posse pela aceitação, utilização e a conseqüente divulgação popularizadora. J. R. Tinhorão (2011), em *As origens da canção urbana*, define assim a canção popular urbana, um dos tipos de canção que compõem os shows de Bethânia, predominante na maioria das fases de sua carreira: “música vocal acompanhada por instrumento harmônico, individualista, desfolclorizada, que nasce como contraposição à música monódica da Antiguidade e polifônica da Idade Média, ambas carregadas de coletivismo” (GIRON *apud* TINHORÃO, 2011).

No entanto, afora essa canção urbana, Bethânia costuma incluir em seu repertório, ainda que algumas vezes apenas como citação ou na “amarração” entre os temas, as chamadas canções “de domínio público”, “folclóricas”, além de certo tipo de canção não urbana, sertaneja, praieira ou de “temas rurais do Nordeste do Brasil” (Caetano Veloso em BETHÂNIA, 2005b, min. 31:55), frequentes em seus shows, sobretudo nos últimos anos. Nesse sentido, seu interesse de “garimpeira” de novas canções, não se importando se de domínio público ou autorais, se aproxima da inclinação do pesquisador Mario de Andrade, a quem quase que somente interessava a canção não autoral. Assim, o lugar da intérprete no cenário musical brasileiro é diferenciado pela amplitude de seu interesse e visão do que é a criação do cancioneiro nacional. De maneira mais livre e desvinculada da questão autoral, sempre muito atrelada a um contexto mercadológico, Bethânia recebe uma maciça

³³ “O híbrido ou o encontro entre duas mídias é um momento de verdade ou revelação por meio do qual nasce uma nova forma.” (McLUHAN *apud* MÜLLER, 2012).

³⁴ Termo emprestado de Barthes (1984), já mencionado neste capítulo, no tópico sobre interpretação no canto dramático.

quantidade de composições de autores famosos ou totalmente desconhecidos e ouve uma a uma todas elas com a mesma atenção (HEBE, 2005, min. 12:24). Soma-se a isso a riqueza musical de material de domínio público que ela absorveu desde a infância, em Santo Amaro, berço do samba de roda da Bahia, uma das várias fontes desse material.

Uma vez feito o recorte do que aqui chamo de popular, que sempre trará também o sentido daquilo que é conhecido por um grande número de pessoas, faz-se imprescindível colocar a questão do mercado mundial da música. A pressão comercial alienadora do mercado industrial da música, cujas mídias, tecnologicamente, tanto “avançaram” nos últimos anos em todo o mundo, massificam o que se chama “cultura” de uma forma incisiva, invasiva. Isso, muitas vezes somado a uma educação também alienante, empobrece artisticamente nosso cenário musical (e aqui falo proposital e particularmente do Brasil), atingindo compositores, produtores, difusores, ouvintes. É, por exemplo, com base no número de vezes que uma canção está programada (leia-se “paga”) para tocar nos meios de difusão (rádio, TV e, atualmente, a Internet) que se medirá seu êxito. Excetuando-se as grandes canções, que se revelam “mais fortes” que o marketing que delas é feito, o que acaba por prevalecer nesse processo é considerar-se o tema que toca (vende) mais como melhor, de maior qualidade. É o que se pode chamar de popularidade induzida, tantas vezes alienadora e até “idiotizante”... Mas, como dizia Caymmi sobre o termo *axé music*, que não lhe agradava muito, referindo-se à massificação cultural globalizadora capitalista e lavando “criticamente” as mãos: “Se o povo gostou, tá gostado”.

Seja como for, certamente somos um povo do cancionário popular, nas suas mais variadas formas, estilos, gêneros. Como disse Wisnik (2008), “o ser brasileiro pede minimamente – para se expor em sua extensão e intensidade – a literatura, o futebol e a música popular (p. 404-405)”. É grande o número de “clássicos” populares, a quantidade de talentos que desafiam a separação entre popular e erudito. Além disso, seja em que registro for, a brasilidade musical do nosso falar português imprime um caráter particular a nossas dicções, melodias, cadências, dentro dos nossos ritmos particulares. Maria Bethânia, a “senhora do engenho”, fala e canta nesse português, emprestando sua voz, desde o começo dessa carreira de meio século, a um mar de talentos nacionais.

Mas qual é o perfil dessa canção que de uma maneira particular se canta em português? Como chegou a ser o que foi num passado relativamente recente e o que é hoje? Segundo Mário de Andrade (1976), são várias as influências musicais que contribuem para a

formação da música popular brasileira, e, ainda que a este, como se disse, parecia praticamente só interessar a música não autoral, folclórica e não urbana, ou, por outro lado, a música erudita brasileira, suas observações são relevantes para entender a canção popular urbana ou rural que ainda hoje se faz no Brasil. Vejamos fragmentos de algumas delas:

Nossa raça está fortemente impregnada de sangue guarani. Os brasílicos empregavam e empregam frequentemente o som nasal, cantando. [...]

A tendência para o canto amoroso é dominantíssima em Portugal. No fim do séc. XVIII o viajante M. Link constatava que “as cantigas do povo português são queixosas; no geral contam penas de amor, raramente são sensuais e muito pouco satíricas”. [...] essa tendência foi fortemente contrariada aqui. [...] ela não toma entre nós uma predominância absoluta. [...]

[...] A parte dos padres foi enorme na formação da vida brasileira. [...] Será possível perceber na liberdade rítmica de certos fraseados do nosso canto, e mesmo em algum dos seus arabescos melódicos, uma influência gregoriana.

[...] Os portugueses fixaram o nosso tonalismo harmônico; nos deram a quadratura estrófica; provavelmente a síncope que nos encarregamos de desenvolver ao contato da pererequice rítmica do africano.

O africano também tomou parte vasta na formação do canto popular brasileiro. Foi certamente ao contacto dele que a nossa rítmica alcançou a variedade que tem, uma das nossas riquezas musicais. A língua brasileira se enriqueceu duma quantidade de termos sonoros e [...] de flexões de sintaxe e dicção, que influenciaram [...] a conformação da linha melódica.

[...] Outra influência vasta foi a dos espanhóis. [...] Habanera e Tango. Estas formas dominaram fortemente aqui na segunda metade do séc. XIX, e foram, junto com a Polca, os estímulos ritmo e melódico do Maxixe.

[...] A modinha, ao contacto da valsa europeia, modificou-se profundamente. [...] A polca, a mazurca, a *schottish* [que levou ao Xote] [...] (ANDRADE, 1976, p. 182-189).

Mário de Andrade, por certo, reconhece que, comparativamente à música erudita criada e praticada no Brasil no final do século XVIII e mesmo no XIX, a música popular já apresentava um frescor, um alto grau de autenticidade, uma potencialidade do que viria a ser uma arte nacional com características próprias relevantes: “E seguem assim os viajantes unânimes em louvar a musicalidade do brasileiro. Essa musicalidade é real; porém, até agora deu melhores frutos no seio do povo inculto que na música erudita.” (*Ibidem*, p. 190). Ele entendeu, então, o valor do caldo de cultivo de nossa música, fruto do encontro de muitas e particulares nacionalidades e etnias, o que possibilitará a produção de uma canção popular tão abundante e que nunca parou de crescer.

Pois colhendo elementos alheios, triturando-os na subconsciência nacional, digerindo-os, amoldando-os, deformando-os, se fecundando, a música popular brasileira viveu todo o século XIX, bem pouco étnica ainda. Mas no último quarto do século principiam aparecendo com mais frequência produções já dotadas de fatalidade racial. [...] adquiriu caráter, criou formas e processos típicos. Manifestações duma raça muito variada ainda como psicologia, a nossa música popular variadíssima. Tão variada que às vezes desconcerta quem a estuda. (*Ibidem*, p. 191-192).

Venho pesquisando o percurso de nossa canção desde os trabalhos de conclusão de minhas licenciaturas em Música e Letras, portanto não pretendia voltar a eles de forma extensiva mais uma vez. No entanto, no prefácio feito por Heloísa Starling ao *Caderno de poesias*, lançado junto ao show *Abraçar e agradecer* nas comemorações dos 50 anos de carreira de Maria Bethânia, encontrei um resumo bem sucinto do ponto exato em que, segundo a autora, nasceu a variedade de canção que até hoje é feita e consumida no Brasil. É interessante retomá-lo e observar as considerações da historiadora. Ela, inclusive, refere-se ao muito provável desconhecimento de Bethânia sobre essa história dos precursores da canção popular quando, muito nova, apresentou seu espetáculo *Rosa dos ventos* (1971) e “desmantelou com a ideia de show musical no Brasil” (STARLING, 2015). Starling coloca que todo o impacto gerado por essa forma de “escrita” que Bethânia apresentou (que a professora classifica como “bricolagem”) centra-se nessa canção popular híbrida que permitiu que compositores pudessem migrar dela ao poema e ao livro, e destes de volta à canção, sem cessar, desde o século XVIII. De acordo com a historiadora, isso possibilitou, dois séculos depois, o surgimento dessa “escrita” particular da intérprete, composta basicamente de canções e poemas.

[...] o início dos procedimentos de migração e a trama do deslocamento de registro entre literatura cantada e escrita no país são antigos: datam da segunda metade do século XVIII. E contam com dois protagonistas. O primeiro, Domingos Caldas Barbosa, era padre, mulato, tocador de viola de arame, poeta árcade, compositor de modinhas e lundus e tornou-se uma espécie de matriz dessa tradição que levou a canção popular ao encontro da palavra escrita e seu inverso. No final do século XVIII, a arte de outro poeta, também mulato, Manuel Inácio da Silva Alvarenga, confirmou a matriz da tradição. A poesia de Silva Alvarenga foi provavelmente a primeira, na América portuguesa, a misturar ao ideal galante e ao ambiente pastoril próprios da literatura do Arcadismo europeu o brilho da paisagem tropical manchada de cores, e a deixar de lado os pastores de carneiros e ovelhas para preocupar-se com a fauna do Brasil – atravessam seus versos cobras, onças de variada espécie, morcegos e muitos beija-flores. Filho do músico Inácio da Silva com uma escrava, talvez por essa razão seus rondós e madrigais guardem um tom vago de serenata, cultivam um ritmo e uma melodia que prenunciam a

sonoridade brasileira na forma de canção. [...] A poesia meio cantada de Silva Alvarenga e o coloquialismo dos versinhos em redondilhas de Caldas Barbosa fazem deles os fundadores da tradição em que se formou a moderna canção popular urbana brasileira (STARLING, 2015, p. 14-15).

Quando Maria Bethânia nasceu, essa música popular cultivada, no sentido etimológico e vário do termo, segundo apresenta Bosi (2002, p. 11 *et seq.*), e apropriada por esse povo fervilhava em criação em todo o país, soando em rádios, vitrolas, ruas e alto-falantes. Já na altura em que a artista surgiu como intérprete para o grande público, na primeira metade dos anos de 1960, segundo Rennó,

uma estirpe rara de compositores-letristas e letristas brasileiros alterou o conceito estético que se fazia da letra de música entre nós, alcançando esse gênero ao status de poesia – cantada e popular: um patamar pouco alcançado, mesmo que de nossa perspectiva tenhamos pela frente o panorama da música popular mundial e de todos os tempos (RENNÓ, 2003, p. 9).

Todo esse processo, somado à produção que veio nas décadas seguintes, e que na verdade nunca cessou, vem corroborar a “ciência” e a intuição visionária do pesquisador, musicólogo e escritor Mário de Andrade. A peculiar riqueza da expressão musical popular se confirmava. E ainda se confirma, pois, apesar dos pesares, ela continua viva.

Starling (2015, p. 16) ressalta a importância da oralidade nesse processo musical de nossa cultura e conclui afirmando ser “nessa igualação [da “chamada ‘alta literatura’ e as criações populares”] que reside a parte mais poderosa e permanente da moderna canção popular urbana brasileira.” Afirma ainda que “[e]ntre nós [...] canções são uma tentativa de narrar experiências no interior de um país onde sempre predominou a força da palavra oral sobre o hábito da palavra escrita e da leitura reflexiva.” Essa observação conduz este estudo a um subtópico no qual faço uma abordagem do caráter instrutivo da canção num país que lê poucos livros. Antes, porém, farei uma breve introdução sobre a natureza intertextual e intermediária da canção, particularmente da que é produzida no Brasil. No Capítulo III, voltaremos a esse aspecto de sua textualidade, já inserida num contexto mais amplo do que venho chamando de “texto-show”.

Intertextualidade e intermedialidade da canção – o exemplo brasileiro

A canção é a unidade textual do show, sendo, portanto, os dois, a canção e o show, textos. Em suas reflexões sobre a intertextualidade, Clüver (2006) aborda a questão da “nova” abrangência do conceito de texto:

[...] sobretudo entre semioticistas, uma obra de arte é entendida como uma estrutura sónica – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos”, independente do sistema sónico a que pertençam. [...] Portanto, um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como “textos” que se “leem” [...] (Clüver, 2006, p. 15).

O autor fala da dificuldade de se estabelecer, em consenso, o termo mais adequado para o que alguns, dentro do mundo anglo-saxão, chamavam, ora de estudos interartes, ora de intermedialidade, entre outros termos. E conclui que “é necessário não só esclarecer o modo como o conceito de ‘intermedialidade’ deve ser entendido, mas também discutir se ele não é mais problemático do que sua utilização atual deixa transparecer. (CLÜVER, 2006, p. 3).

Segundo Clüver, o uso do termo “interartes” seria mais bem entendido à luz do Comparativismo, inclusive como uma das competências da Literatura Comparada.

Foi decisivo para uma parte das exigências que se associam hoje aos Estudos Interartes o reconhecimento recente de que **a intertextualidade sempre significa também intermedialidade** [...] E isso vale não apenas para textos literários ou mesmo para textos verbais. Pelo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema, representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, **sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário** – tanto para a Literatura quanto, frequentemente, nas outras artes. (CLÜVER, 2006, p. 4. Grifos meus).

Assim, no contexto deste estudo, além do fato de a unidade básica do show (a canção) apresentar uma natureza híbrida, as colocações de Clüver mostram que é propício falar também de intertextualidade e de intermedialidade da própria canção. A *citação*, por exemplo, que pode ser literal, paródica, em forma de paráfrase, temática ou estilística, é um recurso intertextual muito comum na canção popular. Particularmente na canção popular brasileira. Ela é recorrente nas composições de Caetano Veloso e Gilberto Gil, por exemplo, muitas das quais do repertório dos shows de Maria Bethânia. Por sua composição melódico-harmônica conjugada aos aspectos verbo-sonoros, a citação na canção pode tanto ser musical (apenas instrumental) quanto verbal ou ambas ao mesmo tempo.

Tomo aqui, apenas como exemplo de citação na canção, o tema “Preciso aprender a só ser” (GIL, 2006. Grifo meu). Essa canção *cita* o clássico da bossa nova dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle, “Eu preciso aprender a ser só” (VALLE, 1967. Grifo meu). Ao final da letra da canção, o eu poético, ao narrar o que lhe passa e fazer suas reflexões de cunho

existencial, diz: “E quando escutar um samba-canção, assim como ‘eu preciso aprender a ser só’, reagir e ouvir o coração responder: eu preciso aprender a só ser...”. Ao utilizar o título/verso do samba-canção de Marcos e Paulo Sérgio Valle, Gil utiliza também a melodia desse trecho da canção. O recurso da dupla citação enfatiza o diálogo com a canção referida para contrastar os dois tipos de “postura filosófica”.

A composição de Gilberto Gil apresenta, então, os elementos de “passionalização” (certa tensão emotivo-existencial), “tematização” (versa sobre um “tema homogêneo”) e “figurativização enunciativa” (no diálogo com o outro: “Sabe, gente...”) descritos por Tatit. Mas a chave de sua genialidade está na citação melódica (exata, na frase/verso “eu preciso aprender a ser só”) e verbal, esta última feita por meio da paráfrase resultante da “simples” inversão dos termos “só” e “ser”. Com ela, o compositor (cancionista de “dicção” única em nosso cancioneiro) nos conduz a um pensamento filosófico, pois é significativa a diferença entre “aprender a ser só” e “aprender a só ser”.

A citação nessa canção de Gilberto Gil é exemplar e é apenas uma entre milhões em nossa música popular. Muitas delas soam na voz de Bethânia, que costuma cantar canções dos grandes compositores de nossa música popular, como, por exemplo, Caetano Veloso e Chico Buarque, além do próprio Gil e muitos outros. Muitas dessas canções são compostas especialmente para ela, pensadas desde o princípio para sua maneira única de interpretação dramática, seu estilo (“dicção”), tendo sido feitas a pedido dela ou não.

Canção brasileira: música, poesia e letramento

Vou *aprender* a ler
Pra *ensinar* meus camaradas
“Massemba” – Roberto Mendes / Capinam

Mestre não é quem sempre *ensina*,
Mas quem de repente *aprende*.
Grande sertão: veredas – Guimarães Rosa³⁵

A música popular brasileira, particularmente a canção, cumpre, em grande medida, desde uma função educadora, no sentido mesmo de “letramento”, como uma espécie moderna de livro em suporte sonoro, até um estímulo a inúmeras reflexões de cunho filosófico,

³⁵ Grifos meus. Ambas as frases (versos, no primeiro caso) estão no *Caderno de poesias* (BETHÂNIA, 2015a). Os versos da primeira epígrafe são musicados. São do samba-riscado “Massemba (Yáyá Massemba)”, de Mendes e Capinam. A frase da segunda epígrafe é um aforismo de Guimarães Rosa na voz da personagem principal (narrador) de *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo Tatarana.

estético, “uma nova forma da ‘gaia ciência’, isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental”, segundo entende José Miguel Wisnik (2004), que diz, ainda, em um ciclo de palestras abordando esse tema:

Está implícito ou explícito em certas linhas da canção um modo de sinalizar a cultura do país que além de ser uma forma de expressão vem a ser também [...] um modo de pensar – ou se quisermos, uma das formas da *riflessione brasiliana* (WISNIK, 2010, s.p.).

Segundo o autor, em poucos países a mescla, por exemplo, entre literatura e música popular, em parcerias entre poetas, escritores, músicos e letristas, por exemplo, acontece de forma tão *sui generis*, livre e revolucionária. Portanto, se analisamos a célula-base dos shows (a canção), estaremos falando também de um material linguístico frequentemente de alto teor poético. Dessa maneira, nessa abordagem estaremos abrangendo dois dos três pilares que Wisnik considera basilares para entender essa “[formulação] [d]a trama de um país mal letrado e exorbitante” (WISNIK, 2008, p. 404-405).

A historiadora Heloisa Starling, no já citado prefácio ao *Caderno de poesias*, matiza essa educação por meio da canção ao compará-la àquela que acontece no âmbito escolar formal:

[...] com o passar do tempo, nosso cancioneiro popular foi sendo capaz de propiciar a inúmeras gerações de brasileiros o crivo de uma educação para formação: uma espécie de aprendizagem paralela, no fundo muito diferente do que se aprende na escola, e que dispõe de instrumentos para a tentativa de cada um de nós elaborarmos uma imagem própria do mundo que nos possa servir de organizador da experiência e orientador da vida ética (STARLING, 2015, p. 17).

Maria Bethânia sempre contribuiu, a seu modo, com seu trabalho, assim como muitos outros artistas de nossa canção, para essa educação. Ela reafirma essa convicção na riqueza de nossas peculiares combinações artísticas e culturais, confirmando-a, na prática, no exercício de sua arte como intérprete e “compositora” de shows. Para isso, além de ler e reler sempre textos dos velhos poetas de sua predileção, ela constantemente garimpa novos autores (ou ainda desconhecidos, mesmo para ela), compositores, principalmente do Brasil e de Portugal. Esse é o material textual com o qual ela tece seus espetáculos. Ademais, nos últimos anos ela tem colaborado com instituições de ensino para, com sua arte, incentivar o conhecimento da poesia por parte dos estudantes. Sobre esse trabalho, ela afirma: “Aceitei fazer essa leitura porque foi criada para casas de ensino. Acho a ideia de levar expressões artísticas para dentro de uma sala de aula preciosa e linda” (MARIA, 2015).

Starling deixa claro o interesse da artista em realizar ações artísticas para contribuir na expansão da canção e da literatura como ferramenta educativa potente e efetiva:

[E]la sublinha a importância disso de duas maneiras. Uma, quando defende que a sala de aula de uma escola é também um bom lugar para se aprender poesia e canções; a outra, quando afirma que o voo emancipatório propiciado pela ideia de educação para formação é o principal motivo a nos aproximar cada vez mais dos escritores, dos poetas e dos compositores: “os nomes dos poetas populares”, insiste Bethânia, “deveriam estar na boca do povo” (STARLING, 2015, p. 17).

O show *Abraçar e agradecer*, apesar de ter o claro intuito de celebrar os 50 anos de carreira de Maria Bethânia, como os demais trabalhos da artista, não deixa de ser essa espécie de “ágora” que a cantora vem criando para falar de temas que ela considera interessantes e importantes para todos nós brasileiros, falar de uma estética, uma poética, tecer um discurso de cidadania, de arte e de vida. Conjugando autores consagrados, como Fernando Pessoa (e suas “pessoas” heteronímicas), poesias e letras de canções populares e de domínio público e/ou anônimas, Bethânia dá continuidade à bandeira, levantada por muitos artistas brasileiros, segundo a qual a divisão comumente feita entre popular e erudito é vazia, atrasada e configura, no fundo, um paradigma ideológico empobrecedor, quando não discriminatório. É importante insistir em que, na poesia e na canção brasileira, o apagamento dessas fronteiras ou divisórias se evidencia em muitos momentos, sendo grande o número de produtores, compositores e estudiosos de nossa cultura que alertam para a riqueza desse fato, exemplarmente o mencionado professor e músico José Miguel Wisnik.

III

O SHOW DE MARIA BETHÂNIA

Assim me construo a ouro e sedas,
em salas supostas, palco falso, cenário antigo,
sonho criado entre jogos de luzes brandas e músicas-visíveis.

O livro do desassossego – Bernardo Soares/ Fernando Pessoa

3 A COMPOSIÇÃO DOS SHOWS DE BETHÂNIA

Tenho uma espécie de dever de sonhar sempre, pois,
não sendo mais, nem querendo ser mais, que um
espectador de mim mesmo, tenho que ter o melhor
espetáculo que posso.

O livro do desassossego – B. Soares/ Fernando Pessoa

No capítulo anterior, após analisar o tipo de canção que compõe os shows de Maria Bethânia e a maneira como a intérprete vai compondo o texto do seu show, ficam claros dois recursos característicos de sua escritura: a colagem e a citação. Esta última é feita diretamente, quando ela utiliza recortes de textos, ou indiretamente, já que a citação, como já foi dito, está presente em grande parte das canções do cancioneiro brasileiro, de cujo repertório a artista irá retirar o material para compor seus shows.

Os grandes compositores de nossa canção, frequentemente visitados pela artista, são hábeis em usar esses recursos. Habilidade que, por sua vez, foi herdada das gerações de músicos que os precederam. Estes primaram por criar diálogos, muitas vezes irônicos, ferinos ou, ao contrário, elegíacos, com outros compositores contemporâneos, antecedentes ou de novas gerações. Para isso, foi utilizada uma grande variedade de gêneros textuais em forma de canção, simulando correspondências, telefonemas, receitas, chamadas a duelos, convites, avisos, transcendendo, assim, a mera intertextualidade e entrando no campo da intermidialidade, ainda que apenas “no sentido mais restrito de *referências intermidiáticas*, por exemplo [...] através da evocação ou da imitação” (RAJEWSKY, 2012, p. 15). Seria extenso mencionar e exemplificar aqui o número de casos assim, mesmo porque esta não é a proposta deste estudo. O que, sim, é importante ressaltar é que esse recurso dialógico contribui para dar um caráter teatral às canções dos shows da cantora baiana, uma vez que favorece a inserção de personagens, tipos humanos, vozes e situações que Bethânia irá destacar, exaltar, dar corpo (voz) e vida em cena.

Starling (2015) descreve o uso desses recursos na obra de Bethânia, aludindo especificamente aos textos e canções de suas recentes leituras poéticas, posteriormente publicados no livro *Caderno de poesias*, do qual falarei no próximo subtítulo. A construção dessas leituras é fruto e ao mesmo tempo provém da sua forma de escritura de shows desde o começo de sua carreira como cantora. Daí a importância de se destacar esse estilo de compor shows usando a citação e o fragmento:

Foi Chico Buarque quem deu à citação uma elaboração criativa sem precedentes no campo da canção popular – e é, ao lado de Maria Bethânia, quem melhor explorou as maneiras como as linguagens escrita e cantada se cruzam sob o signo da permeabilidade. Citar significa pôr em movimento, deslocar, trazer para si, chamar, provocar – toda citação é astúcia. [...] A originalidade radical de Bethânia não se deve, portanto, a insularidade de seu projeto literário. Contudo, e ao contrário de Chico Buarque, ela optou por outra modalidade de escrita – o fragmento – que lhe permite flagrar o movimento de trânsito entre a literatura do livro e a da canção e a transformação de uma em outra, sem que haja qualquer necessidade de explicá-las de maneira mais ou menos sistemática. Foi essa modalidade de escrita que Bethânia apresentou ainda em rascunho durante o espetáculo *Rosa dos ventos* e expôs já concluída, neste *Caderno de poesias* (STARLING, 2015, p. 18).

Contudo, os textos e canções nos shows de Bethânia, com suas “costuras e emendas”, são mais que “apenas” pot-pourri em colagens aleatórias. São roteiros de um discurso poético-musical com elementos cênicos e dramatúrgicos que desde o início lhe conferiram um diferencial. Ao longo de sua carreira, a intérprete manteve uma coerência quanto a seu estilo e maneira de “escrever”, sem, no entanto, ficar parada no tempo.

Dessa forma é que se vai tecendo a estrutura dos shows da cantora para, mais que resultar em um texto dramatúrgico, no sentido clássico do termo, permitir uma teatralidade em que cada número musical configure uma nova cena na composição coesa de um espetáculo “legível”. No Capítulo 4, a modo de exemplo, serão analisados, sob esse ponto de vista, alguns dos números de *Abraçar e agradecer*, devidamente situados quanto ao ponto de inserção dentro do todo, com um olhar especial (tal qual a artista o considera) às emendas ou costuras, também textuais, dessas partes.

3.1 Caderno de poesias: inventário para roteiros do show

Mas os livros que em nossa vida entraram
São como a radiação de um corpo negro
Apontando pra expansão do Universo
Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso
(E, sem dúvida, sobretudo o verso)
É o que pode lançar mundos no mundo
“Livros” – Caetano Veloso

No ano de 2009, Maria Bethânia foi convidada pela então vice-reitora da UFMG, a historiadora e professora Heloisa Starling, para participar de “Sentimentos do Mundo”, projeto que englobava eventos diversos dentro do tema sugerido por seu título,³⁶ com

³⁶ “Sentimentos do Mundo” faz alusão ao nome do poema e do 3º livro (homônimo) de poemas de Carlos Drummond de Andrade.

nomes importantes de diversas áreas da cultura nacional falando de suas formas de ver o mundo e particularmente o Brasil. Bethânia, então, propôs fazer um recital de textos poéticos, que ela chamou de *Leituras de textos e poemas reunidos* e que, dessa maneira, já nasceu pensado para ser feito em espaços de ensino. Assim, em sua apresentação, em 17 de março de 2009, à qual tive a oportunidade de assistir, Bethânia quase não cantou, com exceção de “Cálix Bento”,³⁷ que ela nos convidou para cantar junto com ela, e mais uma ou duas canções, se muito, também a capela. Afora isso, ela “apenas” leu textos poéticos anotados em um grande caderno de capa preta que, de longe, à medida que a artista passava suas páginas, parecia conter manuscritos e colagens feitos de próprio punho (FIGURA 6).³⁸ Havia uma familiaridade afetiva, íntima e discreta entre a cantora e aquele objeto em que ela juntou, inventariando poesia, o conteúdo daquele recital. Era um “roteiro” de textos.



Figura 6 – Cadernos de trabalho de Maria Bethânia, Exposição no Paço Imperial, Rio de Janeiro
Fonte: Divulgação (EXPOSIÇÃO, 2015)

A apresentação dessa estreia foi no Auditório (lotado) da Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais e contou, então, apenas com a cantora, sem acompanhamento de músicos. Entre os textos, lidos dramaticamente, estão aqueles que fizeram parte de um ou mais de seus shows e discos. Dentre eles, os autores mais presentes em seus shows desde o princípio de sua carreira. A partir dessa apresentação, deu-se início a uma série de leituras

³⁷ Tema folclórico-religioso ligado à tradição musical das Folias de Reis e que, a partir da adaptação do compositor mineiro Tavinho Moura, ficou bastante popular na voz de Milton Nascimento, nos anos de 1970.

³⁸ Nesse ano de comemorações e homenagens, numa exposição no Paço Imperial do Rio de Janeiro, entre obras de vários artistas, encontravam-se “trabalhos inéditos de Maria Bethânia (entalhes em madeiras, alguns cadernos de trabalho, base de suas criações)” (EXPOSIÇÃO, 2015).

poéticas da cantora pelo Brasil, já acompanhada de um violonista e um percussionista e cantando algumas canções. Foi a vez dos compositores entrarem para a lista de “autores de poesia” de sua *Leitura*, na qual, por primeira vez, é a música que “costura” os poemas, e não o contrário, como acontece nos shows.

Em 2016, dentro das várias comemorações dos 50 anos de carreira de Maria Bethânia, foi lançada uma versão do citado caderno, numa edição primorosa em formato de livro: o *Caderno de poesias*, acrescido de prefácio, ilustrações e um DVD gravado ao vivo no lançamento da *Leitura*, com interferências gráficas animadas nas ilustrações e legendas com trechos dos textos (BETHÂNIA, 2015a).³⁹ O DVD “registra o espetáculo apresentado pela cantora em Diamantina, Minas Gerais, sete clipes extras sobre os poetas e um filme com poesia escrita do tamanho do show” (BISCOITO FINO, 2017).

A ideia do caderno nos remete ao universo da escola. A inspiração primeira do objeto são aqueles cadernos que alguns fazemos desde cedo, onde colocamos os textos de nosso apreço, que nos dizem o que intuitivamente queremos dizer, de forma poética e eficiente. São textos transformadores, interessantes mesmo quando apenas do ponto de vista estético, mas que na verdade sempre trazem outros aprendizados associados.⁴⁰ Eu mesma me lembro de criarmos na escola primária, sob a orientação de nossa professora, um caderno ou caderneta para colecionar material poético. Aquilo era mesmo mágico e transformador para mim, ainda mais pelo fato de que aquele trabalho encontrava eco em minha casa, pois minha mãe foi, durante toda sua vida, amante dos livros e da poesia.

Maria Bethânia está sempre insistindo na necessidade imperiosa de contarmos com uma escola pública de qualidade no Brasil, de se trazer para dentro dela poesia em todos os seus formatos. Ela sempre cita nomes de professores e professoras que deram aula para ela e Caetano. Depois de cantar uma música feita por Caetano sobre os versos de um professor deles ela comenta:

Esses são trechos do poema “Ciclo” do meu professor ginásial de português, Nestor de Oliveira. Em suas aulas, além de didática, aprendia-se a ouvir, ler e dizer poesia. Caetano Veloso, também seu aluno,

³⁹ As outras homenagens à cantora, além da publicação do livro pela Editora UFMG, vieram de diversas entidades não necessariamente relacionadas entre si: a escola de samba Estação Primeira da Mangueira, a Feira de São Cristóvão (Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas), que é o mais importante ponto de encontro de nordestinos no Rio de Janeiro, entre outras. Ver ANEXO III, itens do CD2, caixa do DVD *Abraçar e agradecer* (BETHÂNIA, 2016a).

⁴⁰ Os limites que venham a se estabelecer entre “estética” e “ética” ou conteúdos filosóficos de outra ordem não são o foco deste estudo.

musicou esses versos. Isso acontecia numa escola pública no Recôncavo baiano. Falo sobre isso só para lembrar que é possível sim uma boa e plena educação nas escolas públicas brasileiras.

Felizmente podemos ver o extraordinário trabalho de professores que vencem todas as dificuldades, ultrapassam limites, dedicam suas vidas e com grande prazer conseguem cumprir tarefa tão nobre: educar (BETHÂNIA, 2015a, p. 97).

É como se a cantora quisesse dizer: “vejam como foi frutífero”, reforçando, assim, a importância de se enveredar no universo dos livros, da literatura, conhecendo, principalmente, mas não apenas, os poetas da terra e aprendendo nossa história cultural, sobretudo poética e musical. Ela conta com orgulho: “Eu fui aluna de escola pública, eu Maricotinha, e recebi a comenda ‘Ordem do Desassossego’ em reconhecimento pela divulgação da obra de Fernando Pessoa.”⁴¹ Obrigada, professor Nestor! Bravo!”

Em “Livros” (1997), canção do álbum *Livro*, de Caetano Veloso, o compositor evoca um tempo em Santo Amaro, na casa dos pais e da infância dos irmãos, numa interlocução que pode ser compreendida tanto como dirigida à sua irmã Bethânia quanto à própria música popular brasileira (“estrela entre as estrelas”). Aqui, também, por meio do já exemplificado recurso intertextual da citação, o compositor remete-nos a um clássico de nossa canção, “Chão de estrelas”.⁴² Além disso, há a reiterada ideia, que permeia o repertório de Bethânia, da canção como texto, livro e instrumento de educação, no sentido da instrução, de uma espécie de letramento, tema já tratado no Capítulo II.

Além da epígrafe que abre este Capítulo (III), a letra, entre outras estrofes, compõe-se das duas que se seguem:

Tropeçavas nos astros desastrada
Quase não tínhamos livros em casa
E a cidade não tinha livraria
[...]
Tropeçavas nos astros desastrada
Sem saber que a ventura e a desventura
Dessa estrada que vai do nada ao nada
São livros e o luar contra a cultura

(VELOSO, 1997)

⁴¹ A comenda foi dada pela Casa Fernando Pessoa (CFP), em Lisboa, no ano de 2010 (DN, 2010).

⁴² Em minhas pesquisas, “Chão de estrelas” aparece, primeiro, como valsa-canção, depois, como samba-canção. Ela foi composta em 1935, por Silvério Caldas (música) e Orestes Barbosa (letra). Foi gravada a primeira vez em 1937. Bethânia também a gravou (*Âmbar*, 1996) e cantou em show (*A cena muda*, em 1974; lançado em LP e no show do disco *Âmbar*). Ela a cantava justamente após declamar um trecho do *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa (Bernardo Soares).

As estrofes mencionam os primeiros contatos dos dois irmãos com o universo dos livros. Nela, também se encontra a paráfrase-citação da antiga canção de Silvio Caldas, em cuja letra, escrita por Orestes Barbosa, encontra-se, segundo Manuel Bandeira (1956), “o verso mais bonito da nossa língua [...]”: “Tu pisavas os astros distraída” (exatamente o verso parafraseado por Caetano).

Nesse contexto, o caderno de poesia pode ser entendido, então, como o lugar onde a artista irá criar uma espécie de inventário ou coleção (livraria) de poemas e textos poéticos que lhe encantam, que dizem o que ela gostaria de dizer poeticamente. Um espaço para a criação de um repertório de textos que lhe agradam e do qual ela poderá lançar mão para ler ao público, ou mesmo, antes, aos amigos, no espaço íntimo de sua família, que, afinal, sempre se rodeou de música e poesia. Da compilação desses textos escolhidos, depois dessa triagem de leituras, somada à audição de (sugestões de) canções, a intérprete irá escolher o que cantar e declamar em seus shows. Partindo também dessas colagens de poemas e canções anotadas num caderno, como num estudo, um exercício prazeroso, a artista irá compor o roteiro poético-musical de seus shows.

Assim como a inversão de “hierarquia”, antes mencionada, em que a canção serve apenas de “costura” ou emenda para o conjunto dos poemas nas leituras da cantora, perdendo, assim, o *status* que ela tem no show, na edição deste *Caderno de poesias* faz-se o caminho contrário ao do “roteiro” de shows, numa espécie de desconstrução de vários de seus textos-shows anteriores. É compreensível que seja assim. Afinal, a ideia do *Caderno* é exatamente editar os textos das *Leituras*, que por sua vez, é uma desfragmentação de alguns dos mais importantes espetáculos da cantora, aos quais são acrescentados textos e trechos de canções que ela nunca levou aos palcos. É o revés da construção de um roteiro: editam-se agora fragmentos de alguns dos autores, compositores, poemas e canções mais marcantes de sua carreira, em seus shows, discos e outros meios, material que, por sua vez, sempre foi feito da soma bem costurada de fragmentos, citações, trechos da obra de compositores e escritores que ela declama e canta na configuração de um espetáculo.

Então, do inventário feito em cadernos de trabalhos aos shows poético-musicais, e destes às leituras poético-dramáticas que ela andou realizando nos últimos tempos, a imagem que fica de seu processo criativo é a de uma espécie de jogo de espelhos (também um recurso intertextual, por certo) ou de fontes ininterruptas de material criativo realimentando-se entre si. Porém, pelo próprio valor que Bethânia dá à canção, por seu gosto, prazer e

vocação pelo canto popular e pelo palco, o que tem sido mais comum é que ela crie seus textos-show de fragmentos de textos poéticos que lê e principalmente de canções (que, afinal, também são textos) que escuta. Isso pode se dar por acaso, onde quer que seja, ou entre as centenas de gravações de material inédito que recebe, outras que lhe indiquem ou das que simplesmente se lembre e deseje cantar ou retomar. Como bem coloca a professora Heloisa Starling:

Sob a forma de fragmento, seu texto tem a peculiaridade de deslocar a poesia do livro e a poesia cantada de seus enunciados originais, de modo a reordenar esses enunciados em novas relações e integrá-los em um novo texto, inteiriço, dotado de significação própria e reinventado em seu entendimento inicial das coisas (STARLING, p. 18).

Ao reordenar esses fragmentos-enunciados em um “novo texto” com “significação própria”, Bethânia traz o livro ao palco, transformando-o em poesia oral, recitada e cantada, para a construção do livro-show. Ela semeia poesia em todas as suas formas, criando, por meio da voz, do gesto, da colagem de música e texto, um roteiro poético-dramatúrgico.

Em recente entrevista (BETHÂNIA, 2016c), a cantora conta que, logo no início de sua carreira, viu que só cantar não a satisfaria. Que queria mais. Queria a palavra falada também, desejava declamar textos de poesia ou prosa poética, numa necessidade do “gesto” da voz articulada e entoada também na fala. Tanto nas canções quanto nos textos não musicais de seus shows, o que irá importar para a artista é a matéria poética em todas as suas formas, além das reflexões ou abordagens filosóficas, sentimentais, expressivas.⁴³

Em todo esse processo de criação, como se pode ver a partir dos inúmeros relatos de sua história de vida, tem grande peso a intuição desenvolvida desde pequena, a afetividade bem resolvida no seio familiar, a sensibilidade artística cultivada na simplicidade desse mesmo lar e o seu “sentimento do mundo” em cada momento de sua vida. Assim foi desde seus primeiros shows (*Comigo me desavim*, *Rosa dos ventos*, *Drama*, *A cena muda*) até os dias de hoje.

Os primeiros contatos da cantora com os textos literários se deram na escola e em casa, principalmente pela mão de Caetano, que lhe apresentou, por exemplo, a obra de Clarice

⁴³ Na Considerações Iniciais deste estudo, coloquei minha opção, por uma questão instrumental, por usar os termos “poesia” e “poema” segundo os entende o ensaísta e poeta Octavio Paz (2012): o termo “poema” para falar de uma forma poético-textual, uma linguagem construída e “poesia” para falar da matéria poética de uma forma geral. Disto deriva também o entendimento dado aqui à expressão “prosa-poética”.

Lispector. Tanto para o irmão quanto para ela, essa descoberta foi arrebatadora e para sempre. Quando conheceu a poesia de Fernando Pessoa, também. Foi uma identificação imediata e duradoura. Os dois são certamente, os autores cujos textos são mais frequentes em seus shows. Em entrevista a um canal de arte, por ocasião da divulgação de *Abraçar e agradecer*, a cantora respondeu à pergunta da jornalista sobre essa afinidade com a obra de Clarice, mencionando também o poeta português: “Eu não sei... eu não sei andar pra lugar nenhum sem Fernando e Clarice. Os dois pra mim me norteiam, entendeu? São mapas pra eu seguir, assim, sempre. Aprendo demais com eles. A cada dia a mesma coisa me ensina outra. É muito... É muito bom (sorri)... Ter eles assim... essa companhia linda, né?” (BETHÂNIA, 2017, min. 12:40).

Assim sendo, textos de Clarice e de Pessoa não poderiam faltar em *Abraçar e agradecer*. “Depois de uma tarde” e “Prece”, de Clarice, “Sou eu mesmo, o trocado”, de Pessoa, foram os escolhidos, dessa vez, para o show de comemoração dos 50 anos de carreira.

Fernando Pessoa, poeta moderno, em seus poemas e nos de alguns de seus heterônimos, usa amplamente o verso livre, a prosa poética, sendo esta, ademais, em muitos casos, filosófica, com elementos de dramaticidade, bem ao gosto da intérprete. Já Clarice escreve uma prosa cheia de passagens epifânicas, poéticas, mágicas. Suas obras têm em comum essa dramaticidade que nasce do próprio conflito subjetivo, expressado por meio de suas vozes poéticas, seus heterônimos, no caso de Pessoa, e suas personagens, no caso de Clarice. A ambos não lhes falta ainda a ironia, o humor e uma transcendência metafísica nos temas e reflexões. É justamente com esses aspectos desses seus autores prediletos que Maria Bethânia se identifica. E é principalmente de seus textos que ela se alimenta para, fazendo-os seus, recriá-los artisticamente, com toda a liberdade e propriedade.

3.2 Poesia e prosa poética nos shows de Maria Bethânia

Gosto de emprestar minha vida e minha voz às histórias, aos personagens que os autores nos revelam.

Caderno de poesias – Maria Bethânia

O caráter autoral dos trabalhos de Bethânia é a soma justa da vontade, com o pensamento e a intuição, em que, como se pôde ver, a única regra a seguir é a liberdade e independência

para criar e para escolher seus colaboradores em cada trabalho.⁴⁴ Suas escolhas de repertório de textos e canções, por exemplo, são sempre muito pessoais, e é dessa maneira que ela faz seus os textos poéticos que declama e canta. O que não quer dizer que suas escolhas sejam aleatórias. Ela sabe bem o que quer cantar e declamar em cada novo trabalho. Ademais, ela costuma se dar o tempo de pensar até recomençar um novo projeto. Tudo vai depender de seu momento, do momento do Brasil, do mundo, do que ela sinta necessidade ou vontade de expressar.

Voltando aos autores de sua predileção, na entrevista citada no tópicio anterior, Bethânia diz: “Fernando Pessoa e Clarice, pra mim... eh... eu os leio e acho assim... que eles estavam dentro de mim, entendeu? Escreveram o que eu sinto, escreveram o que eu penso, da maneira que eu penso, pelo lado que eu penso (respira). São assim, um pouco... Me servem... (sorri)” (BETHÂNIA, 2017, min. 12:40). Dessa maneira, pode-se entender que Maria Bethânia “toma” esses dois autores como uma espécie de *alter ego*, no sentido figurado e popular da expressão, como sinônima de “amigo íntimo com quem nos identificamos intensamente”. Aquele que diz com “arte” o que gostaríamos de dizer e em quem confiamos como em nós mesmos.

Pessoa

A gênese de cada heterônimo (incluindo a carta astrológica, segundo a “data de nascimento” de cada um deles), o diálogo poético-filosófico em que eles são postos (inclusive com o próprio autor, com ironia, admiração, crítica, inveja amorosa etc.), tudo isso irá reforçar o aspecto dramático da poesia de Pessoa, aspecto inclusive mencionado por ele mesmo em *Páginas de doutrina estética*: “O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo” (PESSOA *apud* JAKOBSON, 2011, nota de rodapé, p. 94). Jakobson comenta a questão, relacionando-a à dialética e ao dialogismo que envolve a gênese e o desenvolvimento dos “poetas imaginários” pessoanos (*Ibidem*, p. 95).

⁴⁴ Ela já trocou de gravadora por não lhe darem essa liberdade, ou enfrentou firmemente a tentativa de empecilhos ao querer cantar algum estilo não muito comum em seu repertório em determinada época. Como aconteceu quando, há muitos anos, quis gravar um samba com a cantora Alcione. Disseram a ela: “Mas ela é cantora de samba, e você é uma cantora de MPB...”. Com toda a razão ela não aceitou esse argumento e acabou gravando com a “Marrom”, até hoje sua amiga (PRÊMIO, 2017). Ela nunca se limitou a esses rótulos mercadológicos. Menos ainda quando se trata de uma expressão musical tão brasileira.

A obra do escritor português é uma arte “essencialmente dramática”, cuja complexidade se acha submetida a uma estruturação integral. As supostas incoerências e contradições nos escritos poéticos e teóricos de Pessoa refletem em realidade o “diálogo interno” do autor [PIRCE], que ele mesmo busca transformar numa complementaridade dialética dos três poetas imaginários, Alberto Caeiro e seus discípulos Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Estes três poetas [...] nasceram na imaginação do escritor português, que dotou a cada um deles de uma biografia particular e de um ciclo de poemas muito pessoais tanto nas suas tendências artísticas como na sua filosofia. Dentre essas três figuras míticas, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, dois poetas antípodas, parecem ao mesmo tempo abraçar e rejeitar a arte poética de seu mestre, Alberto Caeiro, e os três juntos liberam seu autor – “demasiado multilateral”, segundo sua profissão de fé – da tutela exercida pelo seu próprio passado literário (JAKOBSON, 2011, p. 94 – 96).

Esses poetas imaginários de que fala Jakobson, por sua vez, são personagens da complexa e prolífera poética pessoana, que ele, mais uma vez, descreve, agora segundo detalhes da arquitetura de sua construção. Jakobson cita a carta em que o poeta a revela:

Alguns meses antes de sua morte, o poeta, numa carta a Adolfo Casais Monteiro, revelou a arquitetônica desse **drama** em três personagens, e passamos agora a citar o que Guibert chama um dos mais impressionantes documentos de todas as literaturas: “Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi dentro de mim as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve.” Guibert insiste com justa razão na impossibilidade “de levantar dúvidas quanto ao tom de segurança e autenticidade dum tal testemunho”. O relato do poeta deve na verdade ser tomado ao pé da letra: “Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*.” (*Ibidem*. Grifo meu.)

E além de revelar detalhes da criação desses heterônimos, que constituem ou compõem verdadeiros e completos personagens em comunicação (“diálogo”) entre eles, o poeta reitera o caráter dramático de sua poesia ao falar a respeito deles por meio de algumas máximas que falam literalmente de drama. É o que nos informa Jakobson mais adiante:

Numa “Tábua bibliográfica”, publicada em 1928, lê-se este depoimento de Pessoa sobre os heterônimos:

“Estas individualidades devem ser consideradas como distintas do autor delas.

Forma cada uma uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama.

É um drama em gente, em vez de em atos”. (JAKOBSON, 2011, p. 199)

O último “verso-depoimento” (“É um drama em gente, em vez de em atos”) encerra (mas não esgota) o sentido de drama e de dramaturgia dos shows poéticos de Bethânia aqui estudado. Se “drama” é “ação”, como diz a etimologia da palavra, na canção/canto e na declamação (substantivo que em si leva o sufixo que sugere a ideia do ato) que constituem os shows poético-musicais da intérprete, atos (como ação e como unidades de uma peça) consistem-se de histórias e dramas de gentes, entidades, personagens... Elas, como partes de um teatro, “presentificam-se”, atualizam-se (“desvirtualizam-se”) pela presença, a voz, o corpo, o canto, o gesto, a postura, na arte da cena, que é sempre a arte do agora. Essa arte em que a intérprete é a *performer* que fará soar através de si (*per sona*) a(s) personagem(ns) de cada texto, de cada canção.

Clarice

Tenho pouco a dizer sobre magia. E acho que o contato com o sobrenatural é feito em silêncio e [numa profunda] meditação solitária. A inspiração, para qualquer forma de arte, tem um toque mágico, porque a criação é absolutamente inexplicável.

Literatura e magia, *Outros escritos* – Clarice Lispector

Preciso de segredos para viver.

Água viva – Clarice Lispector

O encontro de Bethânia com Clarice foi abordado de forma mesmo mágica, especial, como é tudo, toda história que envolve o nome, vida e obra da escritora. E isso é um ponto em comum entre Bethânia e Clarice. Uma vida cheia de acontecimentos especiais, ou captada por uma sensibilidade especial, de maneira a conformar e expressar outras “vidas” peculiares literária e artisticamente. E uma tendência comum por uma leitura dramática da vida, no sentido da intensidade, da visceralidade, além do gosto pela palavra e esse traço marcado de autenticidade pessoal e autoral.

Roberto Correa dos Santos, organizador dos livros *As palavras* e *O tempo*, baseados na obra de Clarice Lispector, comenta sobre a escritura da autora:

Sempre temos a impressão de que Clarice estaria o tempo todo... mirando ou observando ou descrevendo aquilo que é extraordinário... eh... Há muita observação do extraordinário, mas o que interessa à Clarice é descobrir no mais mundano, no mais reles... eh... o que há naquilo de extraordinário, o comum... assim... o que se pretende é chegar ao lugar comum. O lugar comum é o lugar de todos, então... o mar, uma bebida, um frango assado, tá tudo isso na obra da Clarice... a

observação de um ovo... a vida cotidiana com todas as suas... eh... pequenas ações... são extraordinárias se vistas por uma... ah... perspectiva... iluminada. Clarice trata o tempo todo do... do... do miúdo, né?... do pequeno, do... do... imperceptível [...] (BETHÂNIA, 2016b, min. 21:45)

Essa análise aplicada à personagem Macabeia, da novela *A hora da estrela*, se expande, abrangendo, de forma sucinta, mas não simplista, características que vão da ordem do ínfimo e não “personal” a uma espécie de protótipo de indivíduo nacional, brasileiro, despersonalizado, comum, mas resistente.

Sobre Macabeia... eh... no romance *A...* na novela *A hora da estrela*, ela diz assim: “Macabeia é capim. Filosoficamente, capim é o que se opõe à ideia do Ocidente, que é uma árvore, presa, com raiz, galhos, que é firme, mas não sai do lugar. Capim, não, é forte, e ninguém consegue exterminar. É o Brasil, é o Nordeste... eh... é ela mesmo (*sic*), vindo (*sic*) da Ucrânia, né? Algo pequeno, o amor ao pequeno.” (BETHÂNIA, 2016b, min. 22:45).

A análise do acadêmico e pesquisador ilustra um programa sobre poesia e prosa, numa pequena série, “organizado” e apresentado recentemente por Bethânia (2016), em episódio especial sobre a autora. Nele, em um bate papo com Caetano Veloso e Nadia Gotlib, uma das biógrafas de Clarice, o músico pergunta à irmã a respeito de sua forma de dizer os textos de Clarice, de como teria encontrado sua “dicção especial” de dizê-los. Bethânia responde rindo, como se quisesse minimizar certo tom elogioso do comentário do irmão: “Como é uma dicção especial, menino?”. Mas logo responde:

Minha Clarice é muito através de Fauzi [Legenda no vídeo: “Fauzi Arap dirigiu Maria Betânia desde 1967, a partir do show *Comigo me desavim*”]. É muito retocada para a cena, para a música popular brasileira. É muito editado, pra fazer servir, **para trazer Clarice rasgando, inteira**, mas servindo também para uma moça, uma mulher como eu, que não é atriz, que não estudou, mas se expressa... [...] Fauzi fez isso... Porque eu, assim... tenho ela... minha... camarada, né?... que trabalha comigo... **ela entra em cena comigo...** e *tamo* junto ali [...]” (BETHÂNIA, 2016b. Grifos meus.)

Mais adiante, a cantora conta sobre uma interferência da própria Clarice comentando a declamação de seus textos, que Bethânia passou a dizer nos shows. Algum fragmento que a romancista considerava inadequado para a cena, outro que ela mudaria um pouco para o palco. Diz a cantora: “Ela ia muito aos ensaios. Ela gostava muito de vir ... Ela tinha uma coisa de dramaturgia...” (BETHÂNIA, 2016b, min. 28:12).

Nessa mesma entrevista, a cantora conta qual foi o comentário de Clarice ao final da estreia do show *Rosa dos ventos*:

Clarice foi assistir o (*sic*) espetáculo [com direção] de Fauzi, *Rosa dos ventos*, na minha estreia. E Clarice, *dendun-a* sala de espetáculo... Quando terminou o espetáculo... e eu nunca vou esquecer, Fauzi disse: “Venha aqui”, me tirou do camarim; disse: “Fauzi, como foi?”... muito... ansiosa, ele me tirou e assim [acena para o alto] muita gente atrás e uma mulher, esta... Clarice, assim na frente, assim: “Faíscas, faíscas no palco”... Foi só... [risos] Falei: “Meu Deus, é a Clarice, Fauzi”, e eu tonta [...] e uma visão completamente linda... Isso ficou pra mim, assim... e... O resultado bonito, que quando eu... conheci Mãe Menininha, a primeira vez que a vi, que mandaram, eu não sabia nada, num conhecia candomblé, e mandaram eu botar minha testa no chão, minha cabeça no chão, nos pés dela. Falei: “tá bem”, obedeci, bati... ela falou: “Faísca, quanta faísca é essa, menina? [...] [risos] Falei: “Clarice!...” (BETHÂNIA, 2016b, min. 19:20)

Bethânia (2017, min. 12:40) conta como foi esse encontro pessoal com a escritora: “Clarice, eu a conheci, mas... ela na plateia, vendo o meu show. Ela era muito amiga do Fauzi. Eram amigos, amigos mesmo. E... Então ela ia pros meus ensaios, mas pra ver o Fauzi... eu sabia que ela estava na plateia vendo. Pra mim... era uma glória, né? Mas... Eu tinha o que fazer lá, e tinha que fazer pra ela gostar (rs).”

Sim, era uma glória. Mais um encontro mágico como outros grandes encontros que Bethânia (ou o destino) atraiu para sua vida e sua carreira. Fauzi Arap foi o mediador desse encontro. Por outro lado, pode-se depreender, pela amizade com o diretor e ator de teatro e pela frequência nos ensaios dos shows, o interesse da romancista pela dramaturgia, o texto dramatizado, a fala das personagens (*personas*) que ela criava, na voz da intérprete Bethânia. Mais tarde, Maria Bethânia montou o show *A hora da estrela*, dirigido pelo diretor de teatro Naum Alves de Souza, todo inspirado em Clarice, e será também todo sobre a autora de sua predileção o próximo trabalho que a intérprete irá realizar e no qual já está trabalhando atualmente (BETHÂNIA, 2017).

Os elementos dramatúrgicos do show serão analisados no contexto dos exemplos de números de *Abraçar e agradecer*, a seguir, no Capítulo 4. Introduzo aqui apenas o subitem “Voz e gesto”, por considerar que diz respeito ao “grão” do texto-interpretação da cantora.

Voz e gesto

A voz, personalizada, ressacraliza o itinerário profano da existência.

A voz se diz enquanto diz [...].

Paul Zumthor

Como foi visto desde o início deste estudo, Maria Bethânia é uma intérprete com vocação autoral, tornando dela os textos com que, recolhidos e rearranjados, ela compõe seus shows. Desta maneira, ela é um bom exemplo para o conceito de “cancionista” e de “dicção” desenvolvido pelo músico e linguista Luiz Tatit (2002) e expostos anteriormente nas Considerações Iniciais deste trabalho. Segundo ele, o ofício do cancionista é também o daquele que recoloca, a cada vez, a canção, ainda que não escrita por ele, *no ar*, neste ponto justo de encontro em que a voz – fala/texto/letra de canção – se encontra com a melodia num “gesto”, como um “malabarista” (*Op. cit.*, p. 9). O *cantar* é entendido, nesse contexto, como “uma gestualidade oral” (*Ibidem*). Assim, segundo o autor, quem canta/interpreta uma canção, é também cancionista, e como tal, torna-se, no canto, um coautor da composição, pois o intérprete matiza intenções, intensidades, propõe pequenas articulações (divisões) que podem acrescentar sentido ao que canta. Isso se dá com intérpretes como Maria Bethânia, que, ao imprimir sua particularidade vocal – “a unicidade da voz” de que fala Cavarero – e sua forma de entender a canção, acaba por recriar canções de outros ao cantar.

Em *Introdução à poesia oral*, Paul Zumthor (2010) reivindica com certa firmeza apelativa que repensemos a valorização excessiva do texto escrito em detrimento do texto oral. Ou ao menos propõe que equilibremos o valor das duas modalidades expressivo-comunicativas. O autor insiste que, ao descartarmos como efêmera (com conotação negativa), menor, primitiva a variante oral das narrativas e poéticas humanas, excluímos muito mais que conteúdos, mais do que aquilo que se diz, propriamente. Porque, segundo ele, a própria voz, por apenas soar, sempre vai além da palavra e diz muitas peculiaridades de importância sobre quem a emite. Ela revela timbres, permite a expressão, da entoação, da prosódia, dos ritmos da fala. O autor, dessa maneira, “propõe a constituição de uma ciência da voz, de uma poética” (ZUMTHOR, 2010. Quarta capa).

É interessante perceber que vozes femininas que na infância são graves, no registro contralto, culturalmente, não são aceitas com muita naturalidade no Brasil ou pelo menos

não eram antes (da geração de Bethânia à de Ivete Sangalo, para citar outra cantora baiana popular, de gerações posteriores, que é contralto. Existe um preconceito ou tabu de que vozes femininas devem ser sempre agudas, como se essa característica se associasse à feminilidade da menina, a ser valorizada. Não há apenas coincidência entre os relatos de Dona Canô, mãe de Bethânia, sobre a opinião das professoras da filha em relação à sua voz, grave desde pequena, e o comentário feito pela cantora Ivete Sangalo, a qual diz ter passado por discriminação semelhante por ter um timbre de voz grave para uma menina ou moça (Programa The Voice Kids, 2016). Dona Canô diz, em entrevista (BETHÂNIA, 2005b, min. 25:26), que Bethânia gostava de cantar desde pequena, mas que tinha a voz grave, [considerada] “feia”.

Curiosamente, em Cuba, tão irmã da Bahia, culturalmente, no clima e na herança africana, acontece de muitas cantoras, como Célia Cruz e Omara Portuondo, cantarem bem mais grave que os cantores do *son*, por exemplo (gênero que originou a denominação mais comercial de *salsa*). Também no canto popular norte-americano há casos similares. Quando Sarah Vaughan gravou um disco com Milton Nascimento (1987), Sara fazia os graves e Milton soltava seu falsete “natural”, fazendo a melodia principal.

Felizmente, Bethânia cresceu e descumpriu ou reverteu aquela qualificação negativa. Sua voz é dramática, sensual, grave de timbre e intenção, alegre, segundo os ritmos, gêneros e estilos de cada poema e cada canção que interpreta. Tanto o timbre quanto a emissão e a articulação de Bethânia conferem viceralidade à sua expressão vocal, contribuindo para o surgimento do caráter dramático do seu canto. O termo “dramático”, no entanto, não se restringe aqui ao que é grave, pesado, ou que se refira apenas a acontecimentos conflitantes ou tristes. Ele pode dizer respeito também a uma interpretação delicada, comovente, sensual, sarcástica, enérgica, mítica.

A referência à dramaticidade aponta também, portanto, para um caráter teatral, que sempre irá privilegiar fazer presentes personagens, histórias, contar e cantar suas vidas, cantar e dizer poemas que falem dos seres humanos, de suas paixões, no sentido amplo do termo. Bethânia admite que sempre foi esse seu interesse, desde o começo de sua carreira artística, o que a diferenciava, por exemplo, dos três companheiros que, junto com ela, formaram o grupo Os Doces Bárbaros (Caetano, Gil e Gal Costa), a partir da montagem do show de mesmo nome (BETHÂNIA, 2005a).

A certa altura do filme *Música é perfume* (BETHÂNIA, 2005b, 1h15 *et seq.*), Gil fala sobre a voz de Maria Bethânia como a fricção entre o tudo e o nada, “lugares onde a matéria e o espírito se encontram... até porque, mesmo no sentido físico, ela tem uma qualidade rascante”. Mais adiante, ela mesma fala de sua voz, desmistificando, tirando importância das opiniões sobre sua voz: “eu não sinto ela assim... quer dizer... a voz é minha, mora em mim, mas... é uma expressão de Deus. É uma fagulhinha, uma bobagem...”

Barthes (1990), falando, como na maioria das vezes, da música clássica, mas sempre estendendo seus comentários a todo tipo de música, diz que “a virtuosidade é, hoje um pouco fria, uma execução perfeita (sem falhas, sem acaso), de que nada se tem a dizer, mas que não exalta, não entusiasma: [está] de uma certa forma, longe do corpo.” Ele reivindica uma “*inocência* da técnica, que muitos artistas não conseguem alcançar”. Bethânia busca a perfeição em seus shows, mas sem matar o “humano”. Declara não se preocupar com a perfeição ou exatidão do canto em si, mas é rigorosa na construção do que quer fazer para mostrar ao público. Isso lhe dá não só esse calor humano que, segundo Barthes, a perfeição afasta, como essa liberdade de construir sua arte a partir de dentro de si mesma e nunca à mercê de um mercado. Isso lhe confere um respeito bem plantado no cenário musical. A partir daí, tudo está “certo”, ainda que sujeito à crítica desse próprio mercado, pois ela é inevitável. Ela se coloca meio à parte desse ruído mercadológico e, firme, constrói a sua trilha. Muito antes dos outros críticos, ela, os compositores e os diretores (geral e musical, principalmente) com os quais trabalha serão sempre os críticos que lhe interessa ouvir. E ela ouve. Disse, em entrevista, que é obediente, desde que lhe convençam sobre cada passo a ser dado (PRÊMIO, 2015). Ainda assim, ao final, sua decisão é que prevalecerá.

No que diz respeito à sua carreira, sua popularidade e especificamente ao seu canto e à sua voz, para manter a sua força e as suas singularidades, Bethânia revela seguir, entre outros, dois procedimentos: manter a pureza daquela menina de Santo Amaro da Purificação preservada como um bem maior, que para ela é Deus, Nossa Senhora, o divino (HEBE, 2005); respeitar a natureza de sua voz, seguindo o conselho de alguém que lhe disse que nunca deixasse que “mexessem” nela, que a mantivesse meio agreste, “meio madeira, meio água”, como ela própria a definiu em entrevista à Marília Gabriela (GABRIELA, 2017).

Caetano, também no filme *Música é perfume*, fala dos seus interesses (junto a Gilberto Gil) por uma música mais *cool*, mais própria da Bossa Nova, quando eles começaram suas

carreiras de músicos. Ele conta que logo notaram a necessidade que Bethânia tinha de cantar coisas mais dramáticas, pois desde o começo ela gostava de cantar sambas-canções, que antecederam a Bossa Nova e que guardam certo parentesco com os boleros, “porque [eles] tinham mais carga dramática”. Da mesma forma, segundo o mesmo depoimento de seu irmão, a cantora se voltou a canções que versavam sobre paixões amorosas e “a temas rurais do Nordeste do Brasil” (BETHÂNIA, 2005b, min. 31:32).

Barthes discorre sobre a atemporalidade do cantor romântico e, ainda que se refira ao *lied* e outras modalidades consideradas eruditas, o autor ressalva que suas observações valem para a música em geral, sobretudo no âmbito da interpretação e, no polo oposto, mas que ele considera complementar, no âmbito da escuta. O autor ressalta, inclusive, que o *lied* nasceu como um canto popular, e a partir disso justifica a “ubiquidade social do sentimento amoroso” e sua “opacidade histórica [que] apenas se manifestava em [...] grupos marginais, deserdados [...] estranhos à sociedade gregária [...] distantes de qualquer poder”, como, por exemplo, “os Trovadores do Amor Cortês” (BARTHES, 1990, p. 256). Assim é que, ao falar do drama atemporal de todo o canto romântico, o autor explica:

A ópera, através de vozes separadas, traz conflitos exteriores, históricos, sociais, familiares: no *lied*, a única força contrária é a **irremediável ausência do ser amado**: luto com uma imagem que é, ao mesmo tempo, a imagem do outro, desejada, perdida, e minha própria imagem, desejante, abandonada. Todo *lied* é, secretamente, um objeto de dedicatória: dedico o que canto, o que escuto; há uma dicção do canto romântico, uma entrega articulada, uma espécie de declaração surda [...] (BARTHES, 1990, p. 256. Grifo meu).

No canto popular, formas e gêneros românticos de “dicção” mais desgarrada, como o samba-canção e o bolero, gêneros tantas vezes visitados por Maria Bethânia, também trazem a força dramática dessa “irremediável ausência do ser amado”. No entanto, segundo o autor francês, esse canto não se limita apenas a um ser, objeto do desejo de quem canta:

O mundo do canto romântico é o mundo apaixonado, o mundo que constitui a mente do ser que ama: um único ser amado, mas um grande número de figuras. Essas figuras não são pessoas, mas pequenos quadros que se vão compondo, feitos de uma lembrança. Uma paisagem, um passeio, um estado de espírito, qualquer coisa que possa ser o ponto de partida de uma dor, de uma saudade, de uma alegria (BARTHES, 1990, p. 257).

Esse “mundo” a que Barthes se refere (que inclui as canções que aqui chamo de “rurais”, maioria em *Abraçar e agradecer*) aparece com frequência massiva no repertório de Maria Bethânia, por conseguinte, também neste show que analiso, e ainda de maneira mais

significativa, justamente por ser um show que concentra a essência de uma linha de trabalho num espetáculo que celebra, numa espécie de resumo, meio século de carreira artística.

Na voz reside “o grão”, e o “grão da voz” é o *grão* do show, cuja unidade básica é a canção cantada (música e texto). Essa voz, que é gesto, une-se a uma postura e a um ritual. A postura de Bethânia em cena é de uma atriz que canta. Ela prefere o termo intérprete, mas, afinal, essa própria denominação, quando se refere ao canto, é oriunda do universo do teatro. Significa dar caráter às palavras, narrativas, descrições, emoções de que fala (por meio de) cada canção ou poema e dos personagens neles expressos. Personificar, fazer presentes histórias, dramas, festejos, conflitos, sentimentos, positivos ou nem tanto, e mais: projetar, encher o espaço de força, crescer, tocar do primeiro ao último espectador com sua presença, seu gesto, seu corpo e sua voz, que dele é parte. Disso tratará a análise de *Abraçar e agradecer*, no Capítulo a seguir.

IV

ABRAÇAR E AGRADECER, O DVD

Uma dúzia de rosas, cheiro de alfazema, presentes eu fui levar
E nada pedi
Entreguei ao mar
(E nada pedi)
Me molhei no mar
(E nada pedi)
Só agradeci

Agradecer e abraçar – Gerônimo/Vevé Calazans

4 ABRAÇAR E AGRADECER – POESIA, LITURGIA, DRAMATURGIA

Chegar para agradecer e louvar. [...] Louvar a água de minha terra, o chão que me sustenta, o palco, o massapê, a beira do abismo, o punhal do susto de cada dia. [...] Agradecer a tudo que canta, livre no ar, dentro do mato, sobre o mar. As vozes que soam de cordas tênues e partem cristais. [...] Agradecer ter o que agradecer. Louvar e abraçar!

Texto de agradecimento – Maria Bethânia

No capítulo anterior, introduzi os dois elementos (em um) que são a base para a interpretação ou *performance* do show de Maria Bethânia: a voz (como corpo, gesto oral, “grão”, textura, dicção) e os gestos e expressões corporais (postura, movimento, dança, *performance* dramática, expressão facial). Voltarei a esses elementos nos recortes do show que usarei como exemplo de análise mais ao final deste Capítulo. Antes, abordarei outros quesitos dramaturgicos, que considero secundários, mas não por isso menos importantes, na composição geral da dramaturgia do show, a saber: 1) a cenografia (iluminação e projeções); 2) o figurino e os “adereços”; 3) os textos (letras e poemas), temas, personagens; 4) os aspectos musicais; 5) a edição em DVD para a “escrita” do show gravado. Sobre cada um desses itens, discorrerei a seguir:

1) A **cenografia** do espetáculo *Abraçar e agradecer* se constitui principalmente, junto à concepção geral do espaço cênico, das **projeções** no piso-tablado, por onde apenas a intérprete circula, e da **iluminação**, que não só delimita este espaço, horizontal, vertical e diagonalmente, agregando significados variados à cena, como contribui para a criação de ambientes, sentidos e simbologias, com seus desenhos, movimentos e cromatismos. Essa iluminação recorta e determina, a cada número poético-musical, os espaços cênicos do show, estabelecendo também, no limiar da cena em que centralmente a cantora permanece todo o tempo em destaque, o desenho do espaço onde os músicos estão dispostos. Sobre cada um deles há elegantes luminárias transparentes, de uma espécie de acrílico, o que confere leveza visual à cena. Eles estão discretamente iluminados, e separados do espaço da cantora, mas não tanto que impeça que haja uma troca e uma sintonia, tanto entre eles, quanto com a intérprete, como veremos em exemplos e imagens mais adiante. Do lado esquerdo estão os naipes harmônicos: cordas e teclados; do direito, os percussivos: bateria, *set* de percussão e baixo elétrico, este último tocado pelo maestro da banda, desta vez, o músico Jorge Helder (Figura 7).



Figura 7 – Espaço cênico com disposição dos músicos
Fonte: BOLD, 2017

Assim, o elemento cenográfico de maior importância, junto à iluminação, é esse grande praticável ou tablado por onde Bethânia caminha, dança,⁴⁵ ou melhor, canta com todo o corpo, se posiciona para cada canção ou cena, em marcações bem traçadas, destacadas por essa iluminação e determinadas pela sequência dramatúrgica estabelecida pela artista junto à diretora do show. Esse praticável tem o formato retangular e revela sua tridimensionalidade mais evidente quando exposto a certas luzes e projeções, o que lhe sugere, mais claramente, a geometria de um cubo. Ele funciona, então, como uma grande tela onde, continuamente, são feitas projeções de cores, formas e imagens em movimento, de acordo com cada tema cantado ou declamado, mas nunca de maneira apenas ilustrativa. Essas projeções às vezes criam ambientes fílmicos, noutros ilustram os temas com formas abstratas que podem lembrar matas, cascatas, ou com desenhos *naïf*, sugerindo temas

⁴⁵ Considero “um dançar”, além da ideia de cantar com todo o corpo, o gesto de se deixar levar, em dado momento, muito naturalmente, por um ritmo mais marcado, como numa brincadeira prazerosa, quase juvenil, quando a intérprete, num impulso, arrisca uns poucos passinhos. É somente um “jeito de corpo” em sintonia com uma alegria, um sinal de disposição súbita que toma o corpo. Ou simplesmente a marcação de um ritmo, a expressão de uma “malícia” gostosa que a letra sugere, num momento em que, em geral, ela interage com os músicos, o que é pouco comum nesse show, pela própria disposição do espaço cênico. Essa interação irá acontecer apenas em momentos pontuais, discreta e sutilmente. Já a intenção de dançar, que logo se corta delicadamente e volta a ser apenas um cantar com todo o corpo, em alguns momentos provoca a reação da plateia, que perceptivelmente se delicia, aplaude, solta gritinhos e comentários. Fica claro, portanto, que a cantora não tem nenhuma intenção de ser uma intérprete-bailarina, mas apenas externar a alegria provocada por um ritmo e uma “história” que esteja “cantando”. Alegria comedida, mas contagiante. É a sua “dança”. Exemplos: Em “Povos do Brasil” (Leandro Fregonesi), n. 33; e principalmente em “Vento de lá / Imbelezô”, n. 24, quando, no segundo, dos dois temas, ela, efetivamente, puxa a barra da saia e dança o “samba de roda”, ritmo típico de seu Santo Amaro natal, de mãos na cintura e com pequenos requebros.

populares do Brasil interior (para as canções com essas temáticas e os gêneros/ritmos a elas ligados). Em alguns números, projetam-se imagens em movimento, como as águas de um mar revolto, na versão portuguesa de “Meu amor é marinheiro” (Alain Oulman, versão: Manuel Alegre), com uma das projeções mais destacadas de todo o show; ou como uma estrada, ou uma lista de nomes de etnias indígenas que vão “rolando” em “cascata”. Estas últimas fazem parte de um bloco com três canções, do qual tratarei ainda neste capítulo (p. 126), abordando o que considero a combinação das modalidades “artística” e “manifesto” da *performance* (TAYLOR, 2013).

Os responsáveis pela captação de imagens (BOLD, 2017) que, processadas e editadas, foram projetadas no tablado (espaço cênico) do show falam um pouco sobre esse processo no site da empresa.

Buscamos no sertão imagens que traduzissem o universo de Maria Bethânia. Fizemos uma longa viagem captando imagens e vídeos desde Maceió até a foz do Rio São Francisco, percorrendo inúmeras cidades e povoados. Essas imagens foram posteriormente editadas e animadas. Tivemos também acesso a diversas peças bordadas do acervo de Bethânia. Elas foram filmadas e transformadas em animações para o cenário, ajudando a traduzir e complementar as diversas canções do seu show de 50 anos (BOLD, 2017).

Assim, as luzes e este grande retângulo “tridimensional” com as projeções que sobre ele são feitas são a base de toda a cenografia. Luz e projeções sobre o espaço cênico compõem esse cenário, criando ambientes marcantes. Além disso, um pequeno cubo ao centro-direita do palco faz as vezes de assento para Bethânia cantar uma sequência de canções. Pela postura imponente da intérprete nesse momento, sentada ou de pé, ela toma ares de uma guerreira ou guardiã da tribo, ativa, ao redor de seu trono (Figura 8).

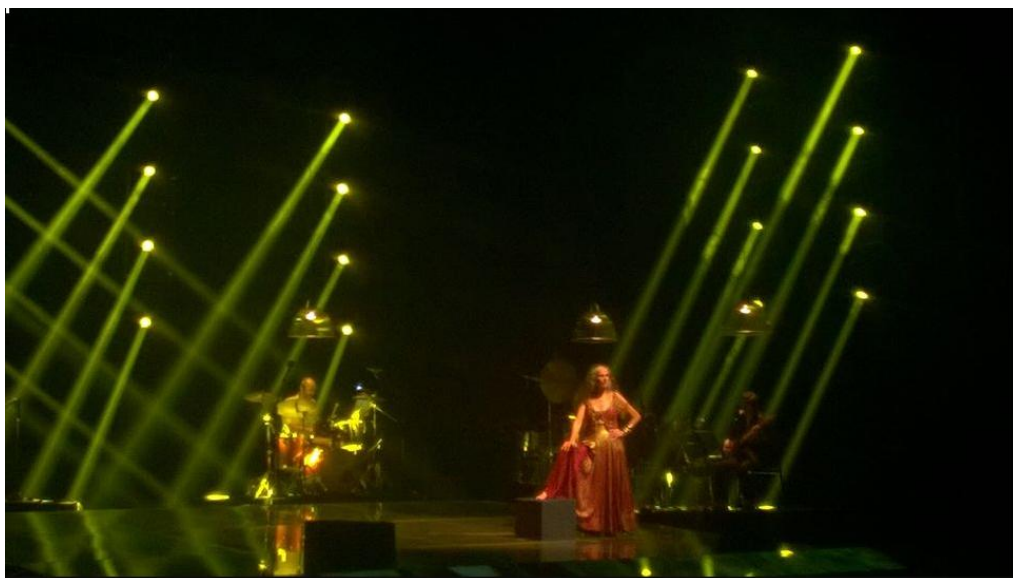


Figura 8 – Canção 31 – Maracanandé (Canto Tupi)
Fonte: *Print* de cena do DVD

De forma geral, a inovação do uso das projeções no tablado, criando cenografias, foi bem aceita pela crítica e pelo público. O recurso claramente conferiu teatralidade e poeticidade ao show e gerou efeitos interessantes de sentido. Vieira, do jornal *O Estado de S. Paulo*, em matéria à época da estreia, diz: “Na questão tecnológica, é seu show mais ousado. A cenografia investe em projeções de vídeos, fotos e desenhos no estrado de seu palco, reforçando a ideia das canções.” (VIEIRA, 2015).

O jornalista da *Folha de S. Paulo*, Marco Aurélio Canônico (2015), descreveu o tablado inteiro do palco exclusivo para a intérprete fazer seus movimentos de número a número: “No palco, Bethânia atuou sobre um grande tablado central retangular, elevado [,] uma grande tela em forma de caixa, na qual foram projetadas diversas imagens. O efeito visual era coordenado às canções [...]”. Em seguida, Canônico teceu merecidos elogios àqueles recursos da cenografia, citando o exemplo dado anteriormente: “O resultado, em diversos trechos, foi fascinante, como quando ela interpretou o fado ‘Meu amor é marinheiro’ pisando em uma pedra cercada por um mar bravio.” (CANÔNICO, 2015).

Há que se dizer, no entanto, que, à altura da estreia do show, que se deu no Rio de Janeiro (jan. 2015), o sistema de projeções no tablado não funcionou tão bem quanto o esperado para parte dos espectadores. Canônico, depois dos elogios feitos ao cenário, fala sobre o problema do tablado no teatro Vivo Rio: “Nem todas as projeções funcionaram a contento, no entanto, e o palco em formato de caixa trouxe um problema: por conta de sua altura,

limitou a visão de quem estava sentado na plateia; apenas do alto era possível apreciar o efeito completo da cenografia.” (CANÔNICO, 2015).

Também no *blog Notas Musicais*, depois de uma excelente resenha, Mauro Ferreira (2015) comenta o ocorrido:

O único problema do show é a cenografia de Bia Lessa, urdida com lustres e projeções. Cenografia bela em si, mas pouco funcional, já que as imagens expostas no telão de *led* alocado aos pés de Bethânia - como o mar que sublinha o conceito do samba afro-baiano “Agradecer e abraçar” (Gerônimo e Vevé Calazans, 1986) - somente podem ser vistas por quem fica na parte superior da plateia da casa Vivo Rio. Uma injustiça com parte da plateia! Esse descuido da cenógrafa impede que o show seja perfeito. **Mas paradoxalmente acaba sendo detalhe face à grandeza da intérprete.** Como dizem [os] versos da letra de Todos os lugares (Sueli Costa e Tite de Lemos, 1966), “Faça de conta que nada disso conta / Que não importa, exceto estarmos novamente aqui”. (FERREIRA, 2015)

Mais adiante, abre-se o diálogo com seus seguidores no *blog*, e se dá o seguinte comentário:

Geraldo Bassani disse... Oi, Mauro. Bravo, bravíssimo. Falei com você ontem antes de o show começar. [...] Não vi nada das projeções (estava na mesa ao lado da sua com seu amigo Rafael) e lamento por não ter visto. **Aí, Rafael, era isso que não víamos.** Mas tenho certeza que na volta ao Rio, os ingressos do balcão se esgotarão primeiro. **Saí em estado de graça ontem do Vivo por presenciar momento tão potente de Bethânia [...]**” (FERREIRA, 2015. Grifos meus.)

O que me parece interessante comentar e destacar, na análise da dramaturgia de meu objeto, sobre essa questão da visão ou não do espectador, de acordo com o teatro em que este foi assistir ao show e o lugar em que se sentou, é que fica claro o fato de o show em DVD ser um outro produto, quando muito uma variação daquele visto presencialmente (mesmo ele, diferente a cada dia), mas nunca exatamente o mesmo. Por exemplo, se por um lado, ao se assistir ao show em DVD, se perde a sensação de proximidade e calor humano do “ao vivo”, do mágico momento presente do show, por outro, as câmeras de gravação, com seus recursos de closes e visões de ângulos vários e privilegiados irão proporcionar detalhes, planos gerais, visões da plateia e desde a plateia, permitindo ao telespectador o acesso visual a praticamente todos os espaços do palco. Dessa maneira, os efeitos das projeções vistas pelo DVD são maximizados em sua expressão, beleza e força para cada número, aportando composições de sentido dramático ao show. Nele, portanto, podem-se ver bastante bem, e de um ponto de vista privilegiado, as projeções

feitas sobre o praticável. De cima, de frente, de lado. Voltarei a isso no item 5, em que falo sobre “os elementos da edição em DVD para a ‘escrita’ do show gravado”, com exemplos que, por meio dos movimentos de câmera, demonstrem a criação de “síntaxes” e sentidos.

Outra observação interessante a se fazer sob esse ponto de vista da análise dramatúrgica, considerando-se as duas opiniões no *blog Notas Musicais*, tanto a do blogueiro quanto a do seguidor que dialoga com ele, é que a falha do recurso técnico não tira a força do espetáculo e da interpretação da artista (juntamente à *performance* dos músicos, aos efeitos da iluminação etc.). Nem mesmo quando o espectador não se dá conta de que essa falha aconteceu ou apenas pressinta que algo estranho a ele está acontecendo no show e ele não pode enxergar. É claro que, por vários motivos, não se justifica que uns vejam certos efeitos técnicos e desfrutem deles e outros não. No entanto, as observações dos dois interlocutores lembram a máxima retomada por Kattenbelt (2012, p. 123-124), a qual ressalta a independência do teatro e demais artes da cena para criar suas próprias técnicas, numa capacidade que supera limitações e suplanta imprevistos a partir dos únicos elementos realmente imprescindíveis para que essas artes aconteçam: o *performer* e o espectador presencial. Ressaltando a equivalência da teatralidade para o show poético-musical, cito ainda:

“[...] o teatro é a arte de atuar *pur sang* [...] é transparente porque coloca em evidência a *corporeidade* do *performer* e a *materialidade* da *performance* ao vivo como um evento real, ocorrendo na presença absoluta do aqui e agora. Na *performance* ao vivo, o uso das mídias tecnológicas não proporciona efeitos de imersão e ilusão. Ao contrário, frequentemente o uso das mídias tecnológicas é para ampliar os modos lírico e épico de representação, pelo bem da intensidade da experiência e da reflexividade do pensamento” (KATTENBELT, 2012, p. 127-128. Grifos do autor).

É bem possível que esse problema de visibilidade do cenário tenha se dado apenas no teatro Vivo Rio, na estreia do show no Rio de Janeiro, não permitindo que parte da plateia pudesse enxergar bem as imagens e consequentemente usufruir dos efeitos que se pretendia com essas projeções. Se não foi assim, ainda vale usar o episódio como exemplo de algo comum no âmbito das artes da cena: não é de todo raro que coisas como essas aconteçam em estreias, mesmo em grandes e cuidadas produções, como é o caso desta. Por isso a grande importância de se fazerem ajustes durante toda a turnê, seja de peças de teatro ou de shows poético-musicais, como a equipe deste show sempre fez, segundo o texto da diretora Bia Lessa, narrado pela atriz Renata Sorrah no MiniDoc que antecede o show propriamente

dito no DVD (min. 1:25 *et seq.*). Na narração desse MiniDoc é quando se fala pela primeira vez em “roteiro” e se comentam as pequenas modificações que se vão fazendo necessárias ou desejadas e, por isso, vão sendo realizadas no espetáculo a cada nova apresentação. Por exemplo: “Mudar uma canção por causa de uma lembrança. Mudar, respirar, cotidiano [...] seu maior tesouro”. “Pequenas mudanças no roteiro, nos gestos, intenções, nova ordem [...]”, “Lembrança de alguma canção [...]”, “[...] ajustes musicais [...]” (MiniDoc, 1:25 *et seq.*).

Também as imagens projetadas no “chão” do cenário que aparecem nas fotos de divulgação da época da estreia não são todas as mesmas do DVD feito cerca de um ano depois dessa estreia. Algumas foram trocadas por outras mais efetivas para o que se pretendia “contar”. Outro exemplo de reavaliação de partes do show e, pelo motivo que for, de substituição dessas partes é a retirada de uma das canções do BIS, mencionada em matéria referente à estreia de *Abraçar e agradecer* no Rio de Janeiro: “Para o bis, uma bela surpresa. ‘Brincar de Viver’ (Guilherme Arantes e Jon Lucien), que ela nunca havia cantado em shows.” (VIEIRA, 2015). A música já não estava nessa parte do repertório à altura da gravação do DVD em São Paulo.

Dessa maneira, pode-se entender o trabalho de Maria Bethânia como resultado de um processo em constante movimento e, em certa medida, com característica de um *work in progress*, com uma margem de abertura para revisões e mudanças durante as turnês. É o lapidar-se de Bethânia juntamente com sua equipe. É esse também, inclusive, o cotidiano de todo espetáculo cênico de cunho verdadeiramente artístico, que não seja apenas comercial, quando ele sai em turnê, adaptando-se a cada condição, cada espaço e, por vezes, até mesmo a dado tipo de público, para que o sentido das cenas, das falas, das *performances* e do espetáculo como um todo mantenham-se vivos. Pode acontecer, inclusive, de intérpretes/atores, junto à direção, chegarem à conclusão de que o sentido, o tom, o entendimento, enfim, de uma dada cena, um número etc. deva ser repensado, reformulado, mudado.

Frequentemente se diz que um espetáculo começa de verdade é no dia da estreia, na presença do público, em diálogo com ele. Esse constante renovar-se, ou melhor, lapidar-se, afinar-se, para usar uma terminologia do universo musical, é uma marca das artes da cena, herança que Bethânia traz desde sua experiência com Augusto Boal e Fauzi Arap, desde quando começou sua carreira, há exatos 50 anos. Essa trajetória é o que se celebra por

meio do show que agora analiso. Manter-se sempre nesse limiar entre o teatro e o show é uma opção, uma escolha consciente, além de um desejo de Bethânia. Essa é a razão da postura cênica da intérprete e de que ela coloque a direção de seus shows sempre a cargo de encenadores.

Dito isso, escolhi alguns números para exemplificar esse quesito tão importante na “grafia” do show, pegando justamente alguns daqueles em que as concepções cenográficas criadas com os recursos de iluminação e de projeções de imagens melhor funcionaram do ponto de vista dramático, desde minha visão de telespectadora, gerando, efetivamente, interessantes efeitos de sentido. Citarei, por ora, o de número 37, “Non je ne regrette rien” (Michel Vaucaire/Charles Dumont), único tema que ela canta em outro idioma (Figura 9). Nele, vê-se o efeito de uma estrada de asfalto com uma faixa contínua ao meio que passa embaixo dos pés da cantora, como os de quem está na estrada e segue seu caminho decidida. Efeito de movimento somado à imagem da estrada como alegoria da vida e também da passagem do tempo. Em dado momento da canção, com o instrumental como fundo, Bethânia declama parte da letra traduzida para o português, e a sintonia das palavras com sua postura e a imagem da projeção têm uma completude discursiva. Se considerarmos que a essa altura já se caminha para o final do show, o sentido da cena se potencializa: “Não me arrependo de nada...”, diz a letra da canção (Anexo II, núm. 37). Sigo em frente, plantada no presente, rumo ao futuro, é o que, com outras palavras, está dizendo a personagem que ela representa nessa cena. Uma vez que é um show comemorativo da carreira da artista, não há como separar demasiadamente a personagem real da ficcional e não admitir que esta, como as demais canções do show, são, em grande medida, tomadas como se fossem autobiográficas.



Figura 9 – Projeção/animação de estrada em movimento – Je ne regrette rien, n. 37
 Fonte: *Print da cena do DVD*

2) Em *Abraçar e agradecer*, o **figurino** é belo e próprio para uma celebração, com brilhos e cores metálicas. No entanto, é simples, no sentido de ser neutro enquanto caracterização, carregando apenas aspectos simbólicos referentes a cores e a metais e outros elementos da natureza. Trata-se de um mesmo tipo de figurino, entretanto diferentes entre si, sendo um para o “Iº Ato” e outro para o “IIº”: basicamente, saia com camiseta e colete. Simples e sofisticados ao mesmo tempo. Vieira (2015) comenta: “O figurino sóbrio dos músicos contrasta com a roupa totalmente dourada da cantora no primeiro ato. Na segunda parte, o dourado permanece com um colete vermelho de tricô por cima. É a cor de Iansã. Bethânia brilha, mas não deixa de saudar a orixá.” Dessa forma, as cores escolhidas, segundo Passos (2008) reitera, são as “que representam os orixás da sua devoção: vermelho-marrom da principal, Oyá [no IIº ato]; amarela (dourada), de sua paixão, Oxum [IIº ato]”. Os pés, descalços, como sempre. É a sua marca, a qual certamente também carrega significados, mas que ela preserva.

Os **adereços** usados por Bethânia (que neste caso, na verdade, são ao mesmo tempo adorno e joias de proteção ligadas à sua fé) são aqueles que lhe acompanham em todos os shows, há anos. Na narração do MiniDoc que antecede o show no DVD, como veremos, a atriz Renata Sorrah fala dos objetos organizadamente posicionados no camarim da cantora, dentre os quais estão esses “adereços” e joias que ela irá colocar pouco antes de entrar em cena para cantar. O texto da diretora Bia Lessa, na voz da narradora, é dito delicada e cuidadosamente, como requer a menção a esses objetos e a tudo que envolve aquele

momento que precede o show, em que cada ação é como parte de um ritual de zelo e concentração. Renata fala que eles sempre estiveram aí, sempre em seus lugares, zelosamente dispostos (Figura 10, MiniDoc). Carregados de um simbolismo que também é mantido sem alarde ou banalização, por ser da ordem do íntimo e muitas vezes referente a seus conhecimentos religiosos, que devem ser respeitosamente resguardados, os adereços e joias consistem-se em colares, pulseiras e braceletes variados. É significativo que esses objetos sejam usados num contato direto com a pele, colados aos braços, ao peito, pescoço, tornozelo (Figura 11, MiniDoc).

Do ponto de vista dramático, é possível dizer com Passos⁴⁶ que a intérprete apresenta características (visuais, neste caso) da orixá “da sua devoção”, que lhe rege, e também da orixá “de sua paixão”, o que, aqui, tomo, respeitosamente, como elemento de composição de uma personagem (Passos, 2008). A partir e através desta *persona*, digamos, protagonista, terão voz as demais personagens que povoam cada canção ou poema. Em muitos casos, por ser um espetáculo comemorativo da carreira da artista, com grande parte de textos e canções em primeira pessoa, o show ganha um marcante tom autobiográfico, fazendo com que a “figura” da cantora se (con)funda às personagens “cantadas” em cada letra e cada poema.



Figura 10 – Camarim com objetos/Legenda
Fonte: Print do MiniDoc do DVD



Figura 11 – M. Bethânia – Detalhe de adereços
Fonte: Encarte do DVD do show

⁴⁶ Ver Capítulo I.

3) Os **textos**⁴⁷ consistem em letras de canções e textos declamados, com seus temas e personagens, emendas textuais e agradecimentos espontâneos nos dois dias de gravação do show em DVD e todos aqueles elementos que constituem o que se poderia chamar de **roteiro**. No Capítulo III deste trabalho, falei um pouco da participação de Maria Bethânia no projeto “Sentimentos do Mundo” (por ocasião dos 80 anos da UFMG), criado por Heloisa Starling, na época do início do projeto, vice-reitora dessa Universidade. A menção ao fato nesse capítulo é feita para traçar uma analogia entre o processo de escolha de textos para as *Leituras*, que nasceram naquele evento, e a criação dos roteiros dos shows da cantora. Proponho, então, entender o exercício da criação de uma memória, inventário ou repertório poético em um caderno como similar aos pré-roteiros que em cada época levaram à criação de seus shows.

Anos depois desse evento na UFMG, como também foi dito no citado capítulo, o resultado dessa coletânea de textos poéticos de todos os gêneros, ampliado e editado de maneira sofisticada e artística, foi o livro *Caderno de poesias*, lançado junto às homenagens que diversas entidades, não necessariamente relacionadas entre si (Editora UFMG, Mangueira, Feira de São Cristóvão etc.), fizeram à artista, por seus 50 anos de carreira, em 2015-2016.⁴⁸

Ainda em 2009, na época dessa primeira leitura de textos, que daria início a várias outras, a UFMG lançou uma chamada convidando para o evento. Nela, comenta-se a relação que Bethânia tem com esses textos desde sempre:

Maria Bethânia desde sempre manteve com os textos literários uma relação singular. Não se restringindo a meras citações, sem no entanto pretenderem alcançar o estatuto de representações teatrais, os textos literários fazem parte de seus shows e de suas gravações tão (*sic*) [não] somente como leituras em voz alta, mas **como leituras de quem, ao pronunciá-los, os reescreve. A artista recorta, salta, repete, emenda, edita os textos, de maneira a fazê-los caber em seu modo próprio de sentir e de dizer**. Foi assim, sempre, com seu autor de cabeceira: Fernando Pessoa. E tem sido assim com muitos outros: **Clarice Lispector (que chegou mesmo a escrever alguns fragmentos**

⁴⁷ Todos os textos do show mencionados neste trabalho se encontram listados por título no Anexo I, no caso de letras e poemas, e inteiramente transcritos no Anexo II, incluindo agradecimentos e outros gestos espontâneos do show nos dois dias da gravação.

⁴⁸ Todos esses produtos artísticos em sua homenagem, embora não devam ser confundidos com o show que agora analiso e que ela mesma montou para celebrar a data, são mencionados e registrados em fotos e vídeos curtos, desde o encarte do DVD até o CD 2 de sua caixa, em forma de “extras”. São homenagens paralelas ao show (celebração da própria artista). Ver ANEXO III, itens do CD2, caixa do DVD *Abraçar e agradecer* (BETHÂNIA, 2016a).

especialmente para a leitura de Bethânia), Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Cecília Meirelles e Mário de Andrade, dentre outros. E, mais recentemente, com a autora portuguesa Sophia de Mello Breyner, a cuja poesia Bethânia dedicou todo um trabalho: “O Mar de Sophia” (CHAMADA, 2009).

É bem certo que a artista não tem, há muito tempo, a intenção de fazer espetáculos teatrais, e isso é o que vem reiteradamente repetindo em inúmeras entrevistas (PRÊMIO, por exemplo), mas seus procedimentos de escrita para os shows são assumidamente dramatúrgicos, desde os tempos dos primeiros, dirigidos por Fauzi Arap, com a presença frequente, no ensaio, de Clarice, amiga do diretor e interessada naquele novo tipo de show que ali se elaborava.

Veja-se, como exemplo, a edição que a artista faz em um texto de Clarice neste show (chamado, aqui, “Depois de uma tarde”, sendo, na verdade, um fragmento do poema em prosa *Água viva*). Este é o fragmento no original:

E eis que depois de uma tarde de “quem sou eu” e de acordar à uma da madrugada ainda em desespero – eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar.

O que te escrevo é um “isto”. Não vai parar: continua. Olha pra mim e me ama. Não: tu olhas pra ti e te amas. É o que está certo. (LISPECTOR, 1973, p. 95)

Na versão de Bethânia para o palco, podemos ver os seguintes cortes e acréscimos:

~~[E eis que]~~ Depois de uma tarde de “quem sou eu” e de acordar à uma da madrugada ~~[ainda]~~ em desespero – eis que às três horas da madrugada ~~[eu]~~ acordei e me encontrei. ~~[Fui ao encontro de mim.]~~ Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente ~~[isso]~~ eu sou eu. ~~[E]~~ Você é você. É ~~[lindo, é]~~ vasto, vai durar.

~~[O que te escrevo é um “isto”. Não vai parar: continua.]~~ [Eu já sei mais ou menos o que eu vou fazer em seguida, mas por enquanto] (pausa dramática), olha pra mim (pausa maior) e me ama. (Pausa longa) Não: tu olhas pra ti e te amas. É o que está certo.

Estas são, então, as duas versões do texto, a original e a adaptada dramaturgicamente para o espetáculo. Como se pode ver, as partes entre colchetes e tachadas mostram as

supressões da intérprete; os acréscimos feitos por ela, com artigos, pronomes pessoais ou trechos maiores, estão entre colchetes, mas não tachados.⁴⁹

Já para falar da estrutura (linha condutiva, “texto”, roteiro) de *Abraçar e agradecer*, na época de sua estreia, alguns meios impressos ou eletrônicos utilizaram os termos “bloco”, “blocos temáticos” ou “mosaico” (CANÔNICO, 2015; VIEIRA, 2015).

Vieira (2015), por exemplo, afirma:

Não há um conceito em *Abraçar e Agradecer*, mas blocos temáticos em que Bethânia evidencia suas conexões com a música, a água e o sertão. [...] O primeiro ato investe na exteriorização dos sentimentos. Eterno em Mim, de Caetano Veloso – compositor mais presente no repertório, com seis músicas – abre *Abraçar e Agradecer* e dá início a um bloco em que a cantora diz muito de si e do seu ofício.

Não deixa de ser um critério legítimo para classificar a construção ou constituição do show e, assim, para analisá-lo dramaturgicamente. Porém, buscando novos ou não tão fáceis pontos de vista a respeito de quais seriam as temáticas que alicerçam o roteiro do show, preferi utilizar alguns termos/conceitos que me ajudassem a enxergar a sutileza dos elementos que são o foco de minha pesquisa, para ir além dessa estrutura mais básica e entrar em detalhes que revelem efetivamente os efeitos de sentido dramático do show. Nada melhor ou pior que outras análises. Simplesmente um olhar diferente, mais minucioso e de acordo com o intuito do objeto e objetivo proposto aqui. Isso não significa fazer um levantamento e análise exaustivos dos dados, por entender que esse seria um trabalho para muito mais tempo. Por isso chamo de “recorte”, “exemplos”, “elementos” os detalhes em foco do objeto de minha abordagem e análise.

Em minha opinião, há uma clara linha de condução em *Abraçar e agradecer*, numa progressão que vai de um início mais claramente intimista e de tom “autobiográfico” (“Eterno em Mim”, da qual falarei nos recortes-exemplos), com uma primeira alusão à sua origem e seu elo familiar (o que voltará a acontecer em outros momentos do show), logo, abraça o Brasil (capital e interior, até aquele mais profundo), cruza o oceano para abraçar o mundo (Portugal e França).⁵⁰ São canções que, independentemente de terem sido feitas

⁴⁹ Não me foi possível encontrar a informação sobre se essas mudanças, em parte ou no todo, são da época em que Clarice visitava os ensaios e sugeria esse tipo de intervenção em seus textos para Bethânia e o diretor Fauzi Arap.

⁵⁰ A relação com os dois países é antiga e se evidencia em parcerias e nos depoimentos, alguns dos quais são utilizados neste trabalho. Com Portugal, cf., p.e., nota 41 (comenda); Com França, ver, p.e., GACHOT, 2005 (o filme) e a matéria sobre os 50 anos de carreira em jornal francês (ANEXO IV).

especialmente para a intérprete ou não, a definem como pessoa e, conseqüentemente, como personagem principal do show. Foram escolhidas dentro de um vastíssimo repertório de canções com as quais ela se identifica e as quais vem cantando faz tempo, com exceção de três inéditas: “Voz de mágoa”; “Alguma voz”; “Viver na fazenda”, as três de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro, que compõem um bloco destacável do show com temas que cantam esse Brasil interior.

Todas essas canções, num show comemorativo como este, são, na verdade, uma menção a uma grande família de colaboradores e amigos que Bethânia vai construindo em sua caminhada de carreira e de vida, como Chico César, por exemplo, que compôs “Dona do dom” para ela, ou o grande e velho amigo por quem ela diz ter verdadeira “veneração”, o compositor Chico Buarque. Algumas representam uma modernidade tanto na letra quanto no ritmo/gênero, mostrando o quanto a cantora é eclética e livre nas escolhas do que quer cantar (desde a bossa nova de Jobim, “Dindi”, louvando seu estabelecimento definitivo no Rio de Janeiro, a “Alegria”, de Arnaldo Antunes, que tratarei mais a frente, “Gita”, de Raul Seixas e Paulo Coelho, com sua lista iniciada pela reiterativa expressão “Eu sou; outros temas do próprio irmão, como “A tua presença morena”; “Nossos momentos” “Reconvexo”, no Bis, sendo Caetano o compositor com maior número de canções no show), sem contar as “atemporais” românticas de Roberto e Erasmo, de Sueli Costa e Tite Lemos e mesmo a emblemática “Começaria tudo outra vez” (Gonzaguinha), cujo título e versos dizem muito num show comemorativo como este: “Nada foi em vão...”.

Há, como se disse, um grande trecho em que fica claro seu assumido interesse por canções regionais, sejam nordestinas ou de outros sertões e interiores brasileiros, em muitos dos casos compostas ou cantando a história de quem veio de suas terras, mas, assim como Bethânia, há muito vive nas grandes cidades: a inédita, antes citada, “Voz de mágoa” e a já “clássica” popular “Gostoso demais” (Dominguinhos/Nando Cordel) são exemplos desse bloco. Aliás, é com Dominguinhos que ela vai, musicalmente falando, entrando no “regional” por 1ª vez no show, se não considerarmos que isso se dê um pouco antes, já na “introdução” da canção “Meus momentos” (1ª parte dela), que Caetano compôs para a irmã. Essa parte que canta o Brasil, digamos, mais profundo, é, então, o trecho temático com mais canções. Depois, o repertório volta ao “moderno”, ao “romântico” mais urbano, às “autobiográficas” (“Bela mocidade”, de Donato Alves e Francisco Naiva, por exemplo),

que afinal, são as que dão o tom geral do show, centrado na celebração de sua trajetória de vida-obra.

Tudo isso sem contar os textos declamados, em sua maioria, em primeira pessoa, que realçam ainda mais o tom confessional de certas partes do show, como um antigo fragmento a que ela sempre volta, “Antes de julgar a minha vida[,] calce os meus sapatos”, um trecho curto de um texto cujo título não vem mencionado nem no encarte nem no próprio DVD e que, por essa razão, não tem sua autoria confirmada oficialmente. Aparece nas buscas como de Clarice Lispector, mas também como do amigo (de Bethânia e de Clarice) Fauzi Arap. As informações conseguidas a respeito são imprecisas e não oficiais, o que, aliás, é bem comum em se tratando de Clarice.

No geral, pode-se dizer, então, que o show *Abraçar e agradecer*, de Maria Bethânia, segue uma trilha dramatúrgica que possibilita que a artista cumpra seu objetivo neste show, que é o de louvar e agradecer por uma carreira exitosa de 50 anos como intérprete da música popular brasileira. O enredo do show é, basicamente, o da celebração da consagração artística da intérprete. Celebrar e agradecer aparece como intenção primeira do espetáculo. A festa, com seus rituais e preparativos dentro do drama e das liturgias pagãs e religiosas fazem parte da história afetiva, familiar da cantora, e a memória (o rememorar) das coisas já “ditas” através do tempo de carreira até aqui exemplificam, homenageiam e compõem a trama do show. Tudo aquilo que, ainda agora, importa recordar, “atualizar” (fazer de novo presente).

É importante dizer que os recursos dramatúrgicos que conferem ao show uma linha condutiva se dão em grande parte nas emendas. Estas são amarrações, costuras que conduzem cena a cena do começo ao fim do show. Essas emendas se dão por meio de marcações (movimento e posicionamento da cantora pelo palco), da iluminação e suas variações, das ligações musicais, das mudanças cenográficas (de uma projeção a outra, por exemplo), todas elas realizadas de maneira convincente, “limpa”, do ponto de vista técnico, na transição de uma a outra, e fluida, seja quando busca efeitos de cortes bruscos ou transições gradativas.

A maioria das vezes, as transições dialogam com o texto, com o recado ou mensagem a serem dados, contradizendo-os, às vezes e, assim, criando paradoxos interessantes. É o que acontece no trecho “na hora que o refletor bater”, da canção “Nossos momentos” (n. 5), quando, imediatamente depois da cantora dizer essa frase, apaga-se o foco principal de luz

sobre ela, voltando no instante seguinte, no início da segunda parte da canção. Há transições que sugerem novos climas ou ambientes. De clubes noturnos, por exemplo:⁵¹ luz vermelha, seja como um pequeno recorte quadrado do praticável, simulando um palco bem menor, seja como um longo tapete que vai da boca de cena até uma rotunda imaginária ao fundo. Outras aludem à natureza ou lembram a arte popular da gente do interior, utilizando projeções de desenhos de bordados ou pinturas típicas. Noutros momentos, as luzes dos refletores remetem a facho de luz do sol furando as copas das árvores de uma floresta ou então vegetações se balançando ao vento.⁵² Todas essas transições de luz e de projeção (cenográficas) são operadas com precisão no momento de uma palavra, um acorde, um gesto determinado, que dão sentido a essas mudanças. Isso é o que chamo de “sintaxe do texto-show” para uma conformação global do espetáculo.

4) Nos **aspectos musicais**, incluo o repertório como um todo, os ritmos e gêneros e os tipos humanos a eles ligados, oriundos de regiões específicas do Brasil, revelando personagens. Assim, a partir dos tipos de ritmos e gêneros musicais relacionados aos tipos humanos e às regiões onde habitam e produzem sua cultura musical diferenciada, chego a personagens aos quais Maria Bethânia dá voz por meio dos textos e canções do show. Os estilos musicais indicarão, então, as marcas culturais dos geotipos em que habitam os tipos humanos produtores dessas culturas.

Em *Abraçar e agradecer*, são vários os tipos representados em e por meio de números musicais de gêneros específicos, cada um deles de maneira mais ou menos performática, no sentido global do termo, quer dizer, para além da *performance* estritamente vocal, do canto e da fala, intrínseca a esse todo. Pode-se traçar uma linha que vincula o gênero da canção (um dentre os muitos do rico quadro de gêneros do cancioneiro nacional) ao tipo humano a ele ligado culturalmente, para compreender (ler) o que a artista nos fala dessas gentes do Brasil.

⁵¹ Como aqueles em que Bethânia cantou quando foi viver no Rio, uma das fases que ela recorda num longo papo com a plateia no CD e no DVD do show *Maricotinha ao vivo* (Bethânia, Texto “Boates”, n. 30, 2003). Ela diz, então, ter sido uma grande escola para ela ter trabalhado naqueles clubes, com grandes nomes da música brasileira que também começavam suas carreiras naquele momento e outros já famosos, num ambiente que fervilhava, mostrando a arte dos profissionais do show, ainda não nesse formato que agora analiso e que chamo de “show poético-musical”.

⁵² Como no trecho em que a cantora recorda os povos indígenas que vivem num habitat ameaçado pelo homem branco, no bloco de canções de que falarei mais adiante (*performance* manifesto).

Na verdade, junto à questão do gênero musical, sempre tão difícil de delimitar, pela quantidade de combinações e de hibridismos delas advindos, também os temas tratados em suas letras facilitam na hora de fazer esse recorte, que é apenas uma ferramenta e não tem a pretensão de um rigor absoluto na classificação. Para o estudo dramatúrgico, ele possibilita visualizar os personagens cantados ou através do canto da artista se pronunciavam.

Em conversa *on-line*,⁵³ troquei algumas considerações sobre a dificuldade de classificar os gêneros musicais com o amigo e ex-colega da Escola de Música da UEMG Gustavo Maia, que disse:

Bem Cláudia, você sabe da imensidão de gêneros, subgêneros, derivados, misturas, que existem e que podem facilmente nos confundir quando enfrentamos essa tarefa de classificá-los.

[...]

[Por exemplo,] ouvi os dois *links* e confesso que estou em dúvida, principalmente sobre a primeira, “Dona do dom” [Chico César]... o compasso predominante é o ternário, mas não tenho a segurança de afirmar que é uma guarânia, embora, se tivesse que optar entre esta e uma valsa, ficaria com a primeira.

Independentemente da questão especificamente musical, instrumental, da classificação das canções em gêneros, ou das sutis diferenças conceituais entre gênero e estilo, o que utilizo como convenção para este estudo é que esses conceitos, que são associados a ritmos, serão tomados como índices de variantes humanas e culturais dentro do cenário nacional. São eles, de modo geral, os tipos: rural (regional, interiorano sertanejo, caboclo), urbano, praieiro, nordestino do Brasil, nordestino *no* Rio de Janeiro e pelo Brasil, o “antigo” (da velha-guarda), o moderno, o pós-moderno, o romântico (atemporal, na visão de BARTHES, 1990, p. 215-275, como visto no Capítulo III).

Sobre a questão do ritmo, propriamente, lanço mão de algumas considerações interessantes do próprio Barthes em “O corpo da música”, do livro *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*:

Muito antes da invenção da escrita, [...] algo ocorreu que distingue, talvez, o homem do animal: a reprodução intencional de um ritmo: em certos muros do período pré-histórico há incisões rítmicas – e tudo leva a crer que essas primeiras representações rítmicas coincidem com o surgimento das primeiras habitações humanas. Evidentemente sobre o nascimento do ritmo sonoro, tudo o que se sabe é mítico [...] (BARTHES, 1990, p. 219 – 220)

⁵³ Comunicação pessoal eletrônica, 2017.

Em *O som e o sentido*, ao falar sobre a melodia, explicar o que ela é, Wisnik (1989) acaba por fazer entender o que significa dizer que tudo é ritmo, pelo menos na música, já que as melodias são feitas de notas em sequência (plano da horizontalidade) em dado pulso/ritmo, mas também suas próprias notas derivam de frequências rítmicas. Elas são frequência de ondas de som, em maior ou menor velocidade (vibração com menos frequência – mais lentas – fazendo notas graves ou baixas; vibração com mais frequência – mais rápidas –, notas agudas ou altas). Sendo assim, somente por meio da explicação simples e imagética de algo há muito sabido nos livros sobre o assunto, Wisnik me fez entender, em última instância, que todo som nasce do ou é ritmo. Dele nascerá, também, toda criação e linguagem, segundo o que diz Barthes: “Também através do ritmo, a escuta deixa de ser pura vigilância para tornar-se criação. Sem o ritmo nenhuma linguagem seria possível: o signo baseia-se em um ir e vir do *marcado* e do *não marcado*, que chamamos paradigma” (BARTHES, 1990).

Estendendo a associação do termo “ritmo” ao conceito de “gênero” e/ou estilo musical, e deste aos tipos humanos que o produzem, é possível destacar dois deles neste show. Um, pela quantidade reiterativa de temas nesses gêneros no repertório, chamarei de “tipo rural”. O termo, bem genérico, na verdade, irá referir-se tanto ao habitante do sertão do Sudeste (Norte de Minas) quanto ao sertanejo nordestino, com seus brasileiríssimos baião, xote e outras variantes oriundas do interior do Brasil. A eles somo os caipiras dos estados de São Paulo, de Minas Gerais, com suas toadas, seus ritmos de catiras e seus reisados. Incluo sob a mesma denominação, embora saiba das grandes diferenças culturais entre todas elas, os caixaras, litorâneos de toda nossa costa (sobretudo do Sudeste e Nordeste), com seus ritmos e cantigas de beira-mar.⁵⁴

O outro tipo humano cantado em *Abraçar e agradecer* é o indígena, que na verdade deveria fazer parte do grupo anterior, mas que, pelo próprio destaque que a artista dá a eles no show, separo aqui de maneira especial. Eles vivem principalmente na região Norte do país, em reservas, nas e as quais resistem a duras penas, e também em cidades da região, assim como habitam o Centro-Oeste, o Nordeste, litoral e interior, e o Sudeste. Nestas

⁵⁴ Exemplos dos temas de *Abraçar e agradecer* a que me refiro: Voz de mágoa (n. 7); Gostoso demais (n. 8); Bela mocidade (n. 9); as instrumentais do intervalo (pot-pourri): [...] Baião / Qui nem jiló/ Pisa na fulô (n. 17); Viramundo (n. 18, que abre o “IIº ato”); Agradecer e abraçar (n. 23); Vento de lá / Imbelezô (n. 24); Folia de Reis (n. 25); Eu a viola e Deus (n. 27); Criação (n. 28); Casa de caboclo (n. 29); Viver na fazenda (n. 35); Silêncio (n. 38); a instrumental do final: Carcará (n. 39); as do BIS (pot-pourri): Santo Amaro ê, ê / Na estiva / Quixabeira / Minha senhora / Viola, meu bem (n. 40).

duas últimas regiões eles (sobre)vivem já às margens das grandes cidades ou (mal) inseridos nelas. No show, como disse, esses indígenas têm destaque em um número musical que sobressai pela força da *performance* geral realizada no encadeamento de três músicas: juntam-se a um canto tupi uma canção de Chico César com temática indígena e uma canção praieira festiva que fala de uma suposta aldeia tupinambá.⁵⁵

A *performance* artística/manifesto

Mesmo sendo um show comemorativo, em *Abraçar e agradecer*, como mencionado anteriormente, Bethânia não perde a oportunidade de apresentar um número, cantando esses povos indígenas do Brasil num bloco que junta os três temas aludidos: “Maracanandé” (Canto Tupi) (n. 31), “Xavante” (n. 32), “Povos do Brasil” (n. 33). Essa sequência performática tem o efeito de presentificar (atualizar) essas etnias que nós, como brasileiros, desconhecemos. Configura-se, então, como uma *performance* artística com teor de manifesto (TAYLOR, 2013). Como tal, sem ser óbvio, apresenta-se com a força de um grito em nome dos que não têm voz nem visibilidade na grande extensão de nossa terra. Dessa maneira, além de seu valor estético, com as projeções dos nomes das muitas e diversas etnias dos povos originários do Brasil, o número, de forma grandiosa e comovente, dá beleza e gravidade à questão, sendo um dos pontos altos do show. Nele, Bethânia diz, apenas nomeando os povos, muito mais do que diria um discurso político-panfletário. Cantando ela faz presente cada um desses povos ancestrais do Brasil, colocando-os no agora, colocando-se ao lado deles. Mostrar sua beleza e grandeza é fortalecer a urgência de se acabar com seu extermínio ou, no mínimo, com o descaso a que são relegados como cidadãos da nação. Esse efeito se faz mais efetivo pela repercussão que tem o trabalho artístico de alguém com a projeção nacional e internacional de Maria Bethânia. E é nesse sentido que sua *performance* se insere no entendimento das múltiplas acepções do conceito deste termo trabalhados pela “latino-americanista” Diana Taylor (2013, p. 18).

⁵⁵ Maracanandé – Canto Tupi (n. 31), cantada por outra cantora (Marcia Siqueira), numa gravação em *off*; Xavante – Chico César (n. 32); e Povos do Brasil – Leandro Fregonesi (n. 33), respectivamente.

4.1 Análise de algumas canções dentro da dramaturgia do show

No âmbito das práticas nas quais se observam índices e pulsos de teatralidade variados e diferenciados, o mesmo fenômeno teórico-conceitual se observa.

Performance e drama – Leda Martins

ETERNO EM MIM – Caetano Veloso + Texto Agradecimento – M. Bethânia (n. 1)

Em mim o eterno é música e amor.

Eterno em mim – Caetano Veloso

“Eterno em mim”, do irmão Caetano Veloso, é a 1ª canção do show. É sintomático que seja assim. A canção já de entrada confere um tom de familiaridade e agradecimento. Caetano será o autor com mais músicas no show (ao todo, seis), cada uma delas muito densa dessa matéria familiar, carnal, consanguínea e afetuosa, da ordem do íntimo e do artístico (criativo). Esta é como uma marca do agradecimento da cantora pelo que o irmão significou até hoje em sua vida, ao mesmo tempo por tudo que, partindo do âmbito familiar, a expandiu para o mundo. Observa-se a importância de se marcar esses tons nos primeiros momentos e noutros em que, durante o show, ela volta às canções do irmão. Criam-se assim espaços para uma dramaturgia do afeto, o qual já é verbalizado em seguida, no texto, escrito por ela, de Agradecimento à vida, à natureza, às pessoas, aos poetas.

Chegar para agradecer e louvar. Louvar o ventre que me gerou. O orixá que me tomou, a mão da doçura que me consagrou. Louvar a água de minha terra, o chão que me sustenta, o palco, o massapê, a beira do abismo, o punhal do susto de cada dia. Agradecer as nuvens que logo são chuva, [que] sereniza os sentidos, ensina a vida a reviver. Agradecer os amigos que fiz e que mantêm a coragem de gostar de mim, apesar de mim... [...] Agradecer os senhores que acolhem e aplaudem esse milagre. Agradecer ter o que agradecer. Louvar e abraçar! (BETHÂNIA, Texto de abertura, entre n. 1 e 2, Anexo II)

Como se vê, o tom é intimista, com a voz poética em 1ª pessoa, juntando, numa só, a pessoa, a artista e a personagem dessa história. Bethânia é muito discreta em assumir a autoria de seus textos. Neste caso é até compreensível, por ser o “Agradecimento” um gênero de texto quase confessional, feito para soar com um tom de improviso em uma festa (que é um pouco o tom do próprio show *Abraçar e agradecer*), mas esse recato acontece também com outros tipos de textos que ela escreve e diz em seus shows. A autoria deste

não aparece nos créditos do encarte, embora, insisto, seja fácil, quase óbvio, deduzir que é de Bethânia, por esse tom pessoal, sua declaração direta de agradecimento e sua postura de anfitriã que abraça seu público logo na entrada. No entanto, para o rigor de uma pesquisadora, não foi fácil achar literalmente dito que ela tenha assinado esse texto. Os dois únicos lugares encontrados, onde se menciona explicitamente que o texto é de sua autoria, são os *blogs Xapuri* (2016) e *Notas Musicais*, este último numa resenha do show na ocasião de sua estreia no Rio de Janeiro (FERREIRA, 2015).

Além de declaradamente tímida (PRÊMIO, 2015), Maria Bethânia aparenta ter tamanho respeito pelos autores de que sempre “anda acompanhada”, incluindo os grandes letristas que compõem para ela cantar, que limita sua atuação a interpretar e ser porta-voz de grandes nomes (e até de anônimos) da literatura e da canção. Por outro lado, é notório que ela se torna autora dos textos que diz ao editá-los e interpretá-los (atualizá-los) à sua maneira. Textos de outros, dos quais ela se apropria com o uso, já mencionado no Capítulo II, do recurso da composição a partir de fragmentos e colagens. E nesse sentido, é pessoal e autêntico o seu trabalho, tornando legítimo referir-se a ela como autora e como cancionista, como venho ressaltando desde o início deste trabalho.

ALEGRIA – Arnaldo Antunes (n.10)

A tristeza é uma forma de egoísmo

Alegria – Arnaldo Antunes

Arnaldo Antunes tem sido frequentemente gravado por Maria Bethânia e é um exemplo das ininterruptas novas “parcerias” da cantora. Ele é, há alguns anos já, dos “novos” compositores que ela gravou, garantindo ares novos ao seu trabalho, sem, no entanto, abrir mão de nossa imensa tradição de música popular em seu repertório. E, como Bethânia mesma diz ao lhe perguntarem, não por um interesse particular de lançar novos talentos. O critério é simplesmente: “porque me encanta. Se me encantou, gravo.” (PRÊMIO, 2015). Em *Abraçar e agradecer*, “Alegria”, canção de número 10 do show,⁵⁶ foi a escolhida pela cantora. Com essa gama tão variada de estilos, Bethânia dá exemplo do quanto leva a sério o lema que tomou para si e que diz: “Meu estilo é não ter estilo.” (PRÊMIO, 2015). Essa canção, no arranjo do show *Abraçar e agradecer*, “alterna[-se] entre o samba reggae e um

⁵⁶ Anexo I e II.

trecho de samba mesmo (quaternário e binário)”.⁵⁷ Sua percussão confere uma energia ativa, alerta, mas serena ao mesmo tempo. Essa escolha de releitura da canção em novo arranjo traz o clima *positive vibration* do *reggae* e do samba tão próprio à ocasião.

Quanto à letra da canção, como tantas outras de autoria de Antunes, fala de maneira simples propondo, ao mesmo tempo, um ponto de vista novo sobre algum sentimento “demasiadamente humano”, comum a todos nós. Neste caso, sobre ser triste, diz Antunes em “Alegria”: “A tristeza é uma forma de egoísmo.” Bethânia, que já cantou, de Vinicius de Moraes, o verso “É melhor ser alegre que ser triste”, escolhe agora a canção do ex-Titã para seu show de celebração de 50 anos de carreira. Texto, discurso, declaração de intenções perfeitos para a ocasião: “Vou te dar alegria. Eu vou parar de chorar. Vou raiar um novo dia. (Eu) Vou sair do fundo do mar. Eu vou sair da beira do abismo / e cantar e cantar e cantar”.⁵⁸ Pode-se observar que, além de jogar com variações no uso e não uso dos pronomes sujeito na primeira pessoa do singular nesses versos, a intérprete muda também o último deles, que na versão original diz: “e dançar, e dançar, e dançar”. Considero o procedimento como da ordem da dramaturgia textual, neste que é apenas um entre inúmeros exemplos desse tipo de recurso em todo o show. A intérprete cria, a partir de outros, o seu próprio texto, constituindo o texto-show.

ROSA DOS VENTOS – Chico Buarque (n. 16)

A calma dos lagos zangou-se
A rosa-dos-ventos dançou-se
O leito do rio fartou-se
E inundou de água doce
A amargura do mar

Rosa dos ventos – Chico Buarque

Fim da primeira parte. Ponto alto do show, exatamente antes do intervalo. “Rosa dos ventos”, música emblemática desses 50 anos de carreira. O grande clássico de Chico Buarque que deu nome a um show divisor de águas na carreira de Bethânia e na história dos shows musicais no Brasil. Teve direção de Fauzi Arap, que chegou para trazer definitivamente sua experiência com o teatro e dar, assim, um sentido dramático aos

⁵⁷ Comunicação pessoal eletrônica com o colega e músico Gustavo Maia, a quem agradeço a assessoria musical (2017).

⁵⁸ Anexo II, n. 10.

futuros trabalhos da intérprete, assim como, indiretamente, aos de outras cantoras brasileiras. De uma gravação do show ao vivo, foi lançado um LP.

A canção tem algo de épico. Fala daquilo que não se pode dominar, como uma força da natureza que tudo arrasta. Os ventos, nela citados já no título, são também o elemento do domínio de Iansã, a entidade do candomblé que rege a cantora, segundo Mãe Menininha, a mãe de santo que lhe “consagrou”.

Do ponto de vista musical, na já mencionada conversa com o amigo e ex-colega, o músico Gustavo Maia, chegamos a uma definição interessante: “a ‘Rosa dos ventos’ tem acentos de baião, compasso binário, embora na harmonia e melodia seja bem diferente dos [baiões] habituais, [é] uma espécie de baião urbano”... Na verdade, como também já disse, aqui não me interessa tanto a exata classificação musical das canções, mesmo porque, sempre que buscamos dar um rótulo restrito para definir e nomear um gênero artístico, percebemos que dificilmente existe gênero totalmente puro nas variadas expressões culturais. A própria palavra cultura contém em sua etimologia a ideia de transformação e miscigenação, pelo cultivo, a alquimia de várias culturas. E isso é ainda mais aplicável à canção popular brasileira, que reflete nossa mistura étnico-cultural e nossa herança antropofágica de deglutir cultura e reelaborá-la bem à nossa maneira. No entanto, essa percepção do elemento “urbano” na apreciação do colega é um dado bem interessante. Em Chico Buarque, a cidade ou simplesmente a ideia de coletivo está muito presente, colocada política e poeticamente como lugar do comunitário, do espaço de encontro de homens e mulheres na busca incessante da vida, do trabalho, da alegria cívica, da festa cidadã, da união para a conquista de um espaço digno para a existência simples, “comum”, humanizada.

Em “Rosa dos ventos”, há a presença da “multidão”, essa entidade coletiva, numa situação pintada com cores dramáticas, trazidas por proparoxítonas (esdrúxulas) que lhe conferem ainda mais esse tom, um recurso que seu compositor sempre usou com maestria, alcançando os efeitos pretendidos. A canção ultrapassa, a meu ver, o dramático e se faz épica. Sem falar exatamente de nada específico, hermetismo próprio dos anos de chumbo e sua censura burra, ela é narrativamente carregada de imagens fortes em metáforas não fáceis. Mas o “tom” do que é dito, dentro da melodia, da harmonia e na “dicção” de Bethânia transmite sentimentos de chamada, de alerta para uma força da natureza que tudo poderá arrastar. Palavras como “escândalo”, “medo”, “trágico”, “rosto”, “pálido”, e a

negação da “lágrima” e da “lástima p’ra socorrer” levam à descrição do estado daquilo que tem que mudar: o “hábito”, as “trevas”, as “pregas”, as “pedras”, o “tempo [a] correr”. “Mas sob o sono dos séculos”, um “espetáculo” se anuncia (“amanheceu”), “Como uma chuva de pétalas / Como se o céu vendo as penas / Morresse de pena / E chovesse o perdão”.

A letra segue seu curso narrativo-descritivo, com tons quase cosmogônicos, em que a natureza é quem se rebela contra “a amargura”, por sua própria força indomável, expressada por meio da figura estilística da personificação. Dá-se a descrição das forças da natureza simbolizando a inevitável virada histórica das forças represadas, reprimidas, em sua ira necessária para essa virada que desperta a “multidão vendo em pânico [...] atônita / Ainda que tarde / O seu despertar”.

Os personagens citados na letra, atores desse momento simbólico de uma virada potente no marasmo alienado do medo coletivo são: a “gente” e/ou a “multidão”; o “céu”, os “lagos”, a “rosa dos ventos”, o “leito do rio” e outros elementos da natureza personificados e os “sábios”. A canção, com toda essa sua força dramática, teatral e épica ao mesmo tempo, por mais hermética em suas metáforas, tão pouco literal ou realista, casou perfeitamente na voz de Maria Bethânia, tornando-se emblemática como um grito de resistência naqueles tempos em que foi lançada. Ademais de toda sua força metafórica, a rosa dos ventos é uma imagem que, como uma bússola, orienta os homens na direção dos pontos cardeais, ajudando-lhes a encontrar um “norte”. Pode-se entendê-la também como relacionada ao domínio de Iansã, rainha dos ventos, raios e tempestades, que, sendo regente da cantora, dá a ela a mesma característica, com essas forças elementares da natureza, tal qual foi colocado no Capítulo I, com base no trabalho de Marlon (2008). Como se não bastasse tudo isso, e justamente por tudo isso, o título da canção deu nome a um dos mais importantes shows da cantora, ainda no ano de 1971. Um trabalho divisor de águas em sua carreira e na história dos shows musicais no Brasil, com a direção de Fauzi Arap, trazendo sua experiência de teatro para introduzir um sentido dramatúrgico para os shows da intérprete, assim como, direta e indiretamente, para o de outras cantoras brasileiras.

O importante aqui, então, é entender a razão da escolha desta canção para o repertório deste show, dentre inúmeras composições de Chico Buarque e de outros autores que ela gravou com sucesso. Segundo um sentido dramatúrgico, num roteiro que quer, de certa forma, resumir artística, discursiva e afetivamente, 50 anos de uma carreira de êxito, ao mesmo tempo que intenciona simplesmente celebrar, “agradecer” e “louvar”, Rosa dos

ventos não poderia faltar e teria que entrar exatamente na ordem escolhida por ela e Bia Lessa, bem no meio do show, ao final da primeira parte. Ao voltar, depois de um intervalo em que os músicos fazem um pot-pourri de temas instrumentais, também escolhidos a dedo, a cantora voltará cantando outra canção emblemática em sua carreira: Viramundo, de Gilberto Gil. Mas essa já é outra história dentro da “trama” do “drama” musical.

AGRADECER E ABRAÇAR – Gerônimo/Vevé Calazans (n. 23)

Abracei o mar na lua cheia, abracei
[...]
Me molhei no mar
(E nada pedi)
Só agradei

Agradecer e abraçar – Gerônimo / Calazans

“Agradecer e abraçar”,⁵⁹ essa é a ordem original das palavras no título da canção que, invertida, dá nome ao show aqui analisado. Não é difícil confundir-se com esse detalhe que difere os dois nomes a partir do “embaralhar” das palavras “abraçar” e “agradecer”, fazendo com que o nome dado ao show tenha a ordem inversa dos termos do título original da canção. Essa inversão certamente não é fruto de um erro, mas uma intervenção criativa. Haja vista tudo que foi dito até aqui sobre a liberdade da artista Bethânia em mexer nos textos, nas palavras, em reeditar, adaptar sutilmente ou mais perceptivelmente, textos de outros para que lhe sirvam mais adequadamente, segundo ela entende, para criar o seu texto. Foi uma escolha, portanto essa inversão. Vale analisar que sentido ou sentidos aporta essa inversão dos termos do título original.

Portanto, a ordem das palavras invertidas entre si, no nome da canção e no do show, apresenta-se como um jogo de palavras a mais. Nesse sentido, poético, cria polissemias e até confusões interessantes (como deseja o eu-lírico de “Língua”, a canção do irmão Caetano, se “dedicar a criar confusões de prosódias/ E uma profusão de paródias/ Que encurtem dores” etc.). Apresenta-se como um jogo a mais, uma ampliação sutil de valores significativos dentro da “trama” do “texto do show”.

Realmente, como título de um show comemorativo de 50 anos de trabalho artístico, parece mais adequada a imagem da cantora de *braços abertos* ao público, que é, se não a maior, uma das mais importantes razões de ser do artista, que o consagra, reconhece, respeita.

⁵⁹ É de autoria de Gerônimo e Vevé Calazans essa canção que dá título ao show, uma canção praieira dos tempos atuais, mas ficticiamente atemporal ou relativa a um tempo mítico. Ela é a vigésima terceira canção do show, o que significa que está colocada por volta da metade dele.

Receber de braços abertos (gesto habitual dela em momentos do show), “abraçar”, primeiro. Depois, no decorrer do show, agradecer calma e devidamente, começando pelo texto dela própria. Nesses casos, ela não assina seus textos, como esse, de agradecimento após o segundo tema musical; suas autorias não saem nem no “livreto” ou programa de mão, nem no próprio DVD. Eles não são computados como números “declamativos” do show, exatamente. Essa é outra questão que Bethânia parece deixar bem claro, ela não pretende ser ou considerar-se escritora, nem parece sentir-se confortável ao ver seu nome lado a lado com aqueles que ela declama com um respeito quase religioso desde o começo de sua carreira. Aliá, nada mais justo que fazer seu agradecimento com suas próprias palavras, que serão, como alimentadas pela poética com que a artista lida em suas montagens, fruto de suas leituras, palavras poéticas.

Partindo da observação do uso da figura estilística do pleonismo ou prosopopeia (“abraçei o mar”, “Dona Alvorada chegou para se banhar e nada pediu, conversou com o mar e nada pediu”), pode-se traçar um paralelo com a questão das religiões naturais, panteístas ou mitológicas, que desde a Grécia, mesmo desde antes do início da filosofia grega clássica, entendia cada parte da natureza como uma entidade personificada, descrita em alguns momentos como possuidora da forma (e humores, emoções) humana. Nesse sentido, coincidem com estas as cosmogonias indígenas e africanas (portanto, também as afro-brasileiras), tão importantes na vida e na obra de Maria Bethânia.

A tônica do show *Abraçar e agradecer*, ou sua razão primeira de ser, é, como se pode supor pelo seu título, o acolhimento e o agradecimento. Ou melhor, o acolhimento para o agradecimento. Ou ainda mais que isso: o agradecimento por meio da celebração. Receber para celebrar e agradecer, para o agradecimento em si, para “agradecer ter o que agradecer” (BETHÂNIA, 2016a, texto de abertura entre canção 1 e 2). Afinal, como se não bastasse a pura vontade da cantora, sempre grata por tudo em sua vida, não é todo dia que um artista pode comemorar, em atividade e fazendo o que ama fazer, 50 anos de uma carreira exitosa. “Abraçar” é a primeira palavra: afetuosa, acolhedora, amorosa, quase familiar. Agradecer a isso e a todas as coisas (...). E louvar: palavra que já traz uma carga semântica de religiosidade, que para Maria Bethânia não é metafórica, é literal, em sua profissão de fé, artística e de vida.

5) Neste item, abordo os **elementos da edição em DVD** (closes, recortes, planos, movimento de câmeras) para a escrita/leitura do show gravado, uma vez que é essa a

materialidade concreta do meu objeto, a qual interfere diretamente na leitura que faço do show. Os elementos de edição serão expressivos, enquanto linguagem, recortes que rearranjam o que acontece em cena. O DVD, no entanto é gravado ao vivo, e nota-se a intenção da direção geral dessa versão do show de não se afastar demasiadamente do que caracteriza o espetáculo “vivo” e presencial que a plateia, em dois dias de gravação, assistiu no teatro. Ainda assim, é certo que todo suporte “interfere” no texto, transformando-o em outro. Em seguida, primeiramente, darei exemplo de marcas de edição, não sem observar aspectos que são da ordem do espetáculo no momento do show, mesmo porque eles compõem a base do “texto” recortado em enfoques específicos.

Como exemplo de recorte expressivo, colocarei a canção de n. 27: “Eu, a viola e Deus”, em que, no início, logo após Bethânia declamar um poema curto de Wally Salomão, podem-se ver em close, atrás da cantora, os dois violonistas da banda, Paulo Dafilin e Pedro Franco, num momento de perfeita sintonia em suas *performances*, nos “ataques” de acordes e arpejos entre as pausas da introdução, numa interlocução bonita de se ver e que denota um diálogo delicado e cuidadoso entre eles.

Erlon José Paschoal fez, num artigo sobre a importância da *performance* e a presença ativa dos músicos num espetáculo musical:

Pouco se fala sobre a *performance* física do músico em cena. Para o ator, o corpo está incumbido de mostrar em cena o personagem, [...] sua singularidade. [...]

Em seu livro *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*, Nietzsche destaca o surgimento conjunto destas duas linguagens artísticas no mundo grego: teatro e música. [A] “duplicidade do Apolíneo e do Dionisíaco” [...] as duas pulsões da natureza e da arte [...].

Relacionar este livro poético de Nietzsche à *performance* do artista cênico, incluindo aí o músico em cena, sem dúvida, enriquece as possibilidades de perceber e avaliar a teatralidade e todo o potencial presente nesta atividade. No caso dos músicos [...] que costumeiramente atuam de maneira “apolínea”- vestidos de preto ou com figurinos em tons escuros, “almejando desaparecer no cenário” [...] o seu propósito maior parece ser dar à música o protagonismo absoluto [...] em detrimento da fisicalização dionisíaca, da linguagem do corpo em cena.

[Ao profissional é necessária a] consciência de que se trata de um trabalho cênico, de que durante todo o tempo em que se encontra no palco, o músico “transmite” ao público mensagens gestuais, e que o conjunto formado por suas posturas, gestos, figurino, cenário e por sua competência como instrumentista ou cantor, constituem a sua *performance* [...]; o instrumento passa a ser um complemento de seu corpo e vibra junto com ele. [...]

Desse modo, o espectador vê, ouve, sente e desfruta tudo simultaneamente, embalado pelas belezas daquela criação musical e pelas forças presentes na forma e nos impulsos que movem e produzem aquela *performance*. [...] (PASCHOAL, 2017).

Tanto para o músico, quanto para o ator ou o intérprete do show poético musical, o gesto é de vital importância para a expressividade. Os gestos de Bethânia com as mãos, que apontam para cima em reverência ou sublimação (Figura 12), que frisam a divisão de frases em suas declamações, assim como os pés descalços que “dançam”, e toda a gama de expressões faciais que ela utiliza, junto com os *closes* das câmeras, editados de forma discursiva, criam sintaxes e sentidos.



Figura 12 - Maria Bethânia em *Abraçar e agradecer*. In: FERREIRA, 2015.
Foto: Rodrigo Goffredo. Vivo Rio, Rio de Janeiro, 11 jan. 2015.

No artigo “Poema e videopoema: considerações sobre suporte e significado” (CAMPOS, 2015), que escrevi para o fechamento da disciplina Literatura de Língua Portuguesa Contemporânea e seu Diálogo com o Tecnológico, ministrada pelo professor Wagner Moreira, no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), discorro sobre como as tecnologias de todos os tempos também são passíveis de leitura ou, no mínimo, podem mudar a leitura dos “textos” em todas as suas formas. A observação veio, meio casualmente, de um exemplo surgido na apresentação de um trabalho sobre Arnaldo Antunes e seu Projeto *Nome* (ANTUNES, 2005b), uma espécie de videopoemário. Em sua primeira edição, o trabalho do artista havia saído em CD de áudio, fita de vídeo e livro. Anos depois, relançado, o Projeto encontra-se todo em CD. A análise de um de seus videopoemas, “Se não se”, apoiada na leitura da Tese do professor (MOREIRA, 2005), era bastante interessante, condizente e aplicável ao formato em vídeo. No entanto, observamos que ela não se aplicava completamente à versão do poema em livro. Não tanto quanto aquela em vídeo. Isso pareceu-nos intrigante, a mim e a minhas colegas, e começamos a conjecturar e buscar explicações procedentes sobre as possíveis causas e razões da mudança de sentido do texto num e noutro suporte. O certo é que a leitura do mesmo poema em suportes diferentes acrescentava-lhes (ou dava-lhes) outros sentidos. Nem melhores nem piores, talvez comuns em alguns pontos, cada uma das versões, em seu suporte ou sua mídia específica, trazia consigo novos significados em função de suas materialidades. Ficou claro para nós que se deve entender o suporte ou mídia também como texto passível de ser lido tanto quanto o(s) texto(s) propriamente dito(s). Entender a “tela” como transmissora de significado e de sentido, transformando ou determinando, como fundo, a forma que nela se coloca (ARBEX, 2006). O exemplo casual de uma edição antiga de um mesmo poema foi, então, enfático, fazendo-nos ver que cada suporte/mídia diferente para uma mesma obra, em certa medida, determina uma nova obra, ainda que esta tenha em comum algum texto já utilizado em outro suporte.

Neste estudo do show de Bethânia, revejo as considerações de Flusser (2007) sobre leitura em linha e superfície. Elas ajudam a entender como cada texto com sua materialidade específica irá modificar o ponto de vista do “leitor” (receptor, espectador) e, conseqüentemente, em maior ou menor medida, os sentidos ou a significância, para usar o termo de Barthes (1990), do próprio texto. Isso implica dizer que a mídia (tela ou suporte) também é recebida como “sentido” pelo leitor, espectador ou receptor quando “atualiza” o

texto. A começar pela própria postura que cada uma das materialidades do texto exige desse “receptor”, donde se conclui que este dialoga com o texto, não o recebe impassível, como puro receptáculo (para ficar no mesmo campo etimológico do termo).

A respeito dos formatos e a atitude ou, literalmente, postura que cada um desses formatos requer em sua recepção, o próprio Arnaldo afirma, dando um exemplo muito comum: as diferenças de como ouvimos um LP e um MP3, por exemplo.

Então... cada formato tem [requer] uma atitude diferente, ouvir o vinil tem algo de ritualístico, assim, de você colocar o disco pra rodar e tal. O MP3 já possibilita essa coisa de você fazer os *samples* [?] todos, né? No repertório do mundo, né? De você misturar música... Num tem essa necessidade de consumir um disco inteiro.” (ANTUNES, 2015c)

Como já dissemos nas “Considerações iniciais” deste trabalho, ainda que aqui não pretenda falar particularmente da recepção (embora venha falando de concepções contemporâneas de texto e os tipos de leitura e pensamento que esses tipos “textuais” irão requerer), menos ainda fazer uma comparação, nesses termos, com o livro convencional, parece claro que as novas formas de texto/livro supõem novas leituras, atitudes e posturas, até mesmo no sentido literal. Isso fará com que os “leitores” participem ou dialoguem de outras maneiras com esses “textos”, aportando-lhes novos sentidos e até mesmo novos sentimentos.

Caetano Veloso chamou de *Livro* um de seus CDs. Na canção que dá nome ao CD, o compositor discorre sobre o prazer, mesmo tátil, do objeto livro. Falou também dos inumeráveis livros volumosos cheios de palavras vazias que são escritos e lançados (literal e metaforicamente) o tempo inteiro no mundo (e ele faz, inclusive, referência a si mesmo, que passava por uma crise criativa naquele momento, enquanto escrevia o livro *Verdade tropical*). Fala também da transcendência do objeto livro e faz alusão à contracultura. A letra da canção menciona ainda a falta de livrarias na sua cidade natal (como já mencionado no Capítulo II), onde ele e Bethânia passaram a infância junto à família, e, principalmente, fala sobre como a canção popular brasileira fazia esse papel de livro para ele (e para nós, brasileiros), desde então e por décadas, mencionando-a sutilmente no verso: “mas pra mim foste a estrela entre as estrelas”, num diálogo com um antigo sucesso de nossa música popular, “Chão de estrelas”, musical e poeticamente citada na canção (VELOSO, 1997).

Também numa abordagem à nossa música popular, Luiz Carlos Oliveira (1999, p. 35-48) faz algumas observações sobre o livro nos dias de hoje, dizendo:

Visto como a forma mais completa e eficiente de transmitir cultura, o livro adquiriu uma unicidade, uma aura que agora se recusa a compartilhar com outras formas de transmissão de cultura, mais rápidas, mais efêmeras, dentro da expectativa de uma sociedade de consumo e mais de acordo com uma cultura popular, não letrada (OLIVEIRA, 1999, p. 38).

Portanto, diz o autor mais adiante (p. 48), teríamos que redefinir o que se pode chamar de livro nos dias de hoje. Por outra parte, a tecnologia transformou e possibilitou o surgimento vertiginoso de novos suportes, o que deve ser considerado com certa cautela, pois não há nova tecnologia sem implicação ideológica e mesmo política, segundo podemos ver em Cupani (2011, cap. 6).

Perceber que tela e suporte são também texto é apenas um ponto de partida para estudar as várias possibilidades de tipos de texto e de leituras que irão constituí-los, suas naturezas significativas particulares, sempre em diálogo tanto com suas mensagens verbais, imagéticas e auditivas quanto com seus leitores contemporâneos e suas “máquinas” de ler. Buscar compreender as novas formas de “livro” e de poéticas infinitamente possíveis no âmbito da leitura e da criação na contemporaneidade ajuda a entender o show poético-musical como texto, o qual irá variar, em maior ou menor medida, em seu formato gravado e editado em DVD e inevitavelmente irá configurar-se como um outro objeto, ou uma variação do espetáculo visto ao vivo.

Além dessas considerações sobre o tipo de postura exigida ao “leitor” do show gravado em audiovisual, o show *Abraçar e agradecer* em DVD utiliza os recursos do *close* e do *zoom*, o que aporta um fator rítmico a mais ao show. Em alguns momentos esses movimentos de câmera dialogam, com moderação, com elementos de um dado número musical, que por sua vez acompanham quebras de ritmo de dada canção. É o que acontece em “Rosa dos ventos” (n. 16), que fecha o “Iº Ato” do espetáculo. Como foi dito anteriormente na análise desta canção, ela tem um tom épico-dramático, cósmico, em que se personaliza uma natureza em fúria. O ritmo e a melodia expressam, com quebras e acentuações, esse caráter do tema. A iluminação muda remarcando essas quebras e acentuações. As câmeras captam esses movimentos expressivos em detalhe para quem vê o show em DVD. Tudo isso contribui para o fechamento teatralmente épico dessa parte do show. A reação da plateia atesta a efetividade da regência geral dos detalhes que compõem a cena. Os que assistimos virtualmente absorvemos intenções, significados e emoção.

Assim é que, tanto o show ao vivo quanto o que se pode assistir virtualmente mostram uma escritura complexa, feita de muitos elementos conjugados, em que se percebem camadas textuais e emendas que são tratadas com a mesma importância ou até maior que a dos próprios números, já que consistem em verdadeiros conectivos na garantia de coesão na sintaxe que se quer dar ao texto-show. Já não importa saber se há um texto, formalmente pensado, prévio ao espetáculo. Ele se constrói como texto cênico. São muitos exemplos de sentidos conseguidos com a luz, a projeção de imagens, as microdramaturgias de cada tema na expressão da intérprete, sua *performance* conjugada à dos músicos, a ordem das canções:

- A primeira canção, “Eterno em mim”, é do irmão da intérprete. Faz com que o show comece caloroso, delicado, íntimo e familiar, incluindo aos que assistem;
- “Folia de Reis”, por volta da metade do show, marcando o momento de apresentação dos músicos, tema que nos remete a essas festas religiosas, desde o tempo em que os músicos saíam a pé de povoado em povoado, cantando e dançando, sendo recebidos por gente humilde, mas que sempre tinha algo a oferecer: comida, bebida, pernoite, assim até o dia de Reis, quando se fazia (e ainda se faz) a festa maior. As luzes deste número sugerem estrelas anunciando a chegada de Jesus Menino, que guiam os Reis a Belém;
- O fechamento da primeira parte, épico, com “Rosa dos ventos”, canção do compositor sempre presente, Chico Buarque, lembrando os tempos de luta que se avizinhavam e que sempre podem voltar. As alusões à orixá Iansã, que rege a intérprete, na divindade da fúria, do poder da natureza, no vento aludido desde o título;
- O bloco sobre os indígenas, que começa em tupi, passa por um momento grave e melancólico em “Xavante” e a terceira canção em clima de alegria, festa e samba à beira mar, enquanto se nomeia, trazendo ao presente, centenas de etnias do povos do Brasil, tanto na letra quanto por recurso de projeção em movimento. *Performance* artística e manifesto de força, resistência, mas com o necessário culto à alegria;

- A canção francesa quase ao final, declamada em uma parte num trecho traduzido para o português, sobre projeção de uma estrada que indica movimento, falando da intenção de não parar, de seguir, de viver e amar;
- O fechamento que pede silêncio para ouvir o céu, sobre projeção de brilhos estelares, que coloca a intérprete a “pisar nos astros”, porém atenta.

Tudo isso tecido, costurado para o objetivo final: celebrar, agradecer, repassar pontos importantes dessa trajetória de 50 anos, voltar a velhos “recados” a serem dados, rearranjados, atualizados. Trazer reflexão, alegria, beleza, vida.

Para terminar, reitero o já dito: os shows de Bethânia têm um componente litúrgico. Desde antes de começar, inclusive, o que significa também, na realidade cumprir o ritual necessário para que as coisas aconteçam com o cuidado e desvelo com que ela faz o seu trabalho, juntamente com sua equipe de músicos, técnicos, diretores. No DVD 1 da caixa de *Abraçar e agradecer*, como disse anteriormente, o show é antecedido de um “MINI DOC”, um pequeno documentário com texto da diretora Bia Lessa narrado pela atriz Renata Sorrah, acompanhado de legendas em letras grandes e “estilosas” criadas por Gringo Cardia, que é o responsável pela concepção e a direção de arte do projeto gráfico de todo o material da caixa do DVD. Durante toda essa narração, aparecem palavras-chave do que vai sendo dito por Renata Sorrah. Recurso comum e bem realizado por Gringo Cardia, responsável também pela gravação do show para DVD até a montagem final. Renata narra o passo a passo dos preparativos da intérprete, próprios de uma grande dama do teatro que cuida dos detalhes de seu trabalho, sem estrelismos, só “respeito” e concentração máxima.⁶⁰

O respeito que Bethânia tem pelo espaço cênico,⁶¹ onde ela exerce o seu dom de enCantar, reflete-se no resultado artístico do que ela apresenta, aportando um toque mágico, momentos de enlevo, força e vibração. Ela diz: “Eu acho que palco vibra. Se eu não tiver um mínimo de intimidade com aquele espaço, pra mim é... é... é um desrespeito. Eu entro... assim... ‘respeito é bom e nós gostamos. Você e eu. Vamos... Vamos com amor, com respeito, com alegria.’” (BETHÂNIA, 2005, minuto 6:03). Por isso, para seus espectadores

⁶⁰ Minuto 01:29 da narração em off, resumida em legendas que acompanham essa narração, desde a chegada de Bethânia ao teatro até o começo do show propriamente dito.

⁶¹ O filme *Música é perfume* mostra como ela se benze antes de entrar no palco, mesmo horas antes do show, quando vai “passar o som” (BETHÂNIA, 2005, min. 6:37).

e fã, ela parece estar sempre envolta num halo que tem algo de sublime, algo de sagrado. E é isso que ela transmite a quem lhe assiste: poesia em estado puro, gravidade e beleza, o sagrado e o profano, a devoção e a celebração, além de uma grande responsabilidade pelo espaço que ocupa, com uma consciência elevada de sua missão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

E assim, chegar e partir
São só dois lados
Da mesma viagem

Encontros e despedidas – M. Nascimento/F. Brant

No paralelo traçado entre o show poético-musical e o drama, para além dos pontos comuns, mais facilmente detectáveis, foi possível observar uma mesma base de natureza tanto teatral quanto dramática. Ela diz respeito ao próprio espaço cênico, originalmente vazio, como concebem mestres como Peter Brook, que entendem que é nesse espaço onde se supõe que apenas um *performer* e uma plateia, sempre de alguma forma participante, serão suficientes para que a “cena” aconteça. Do mesmo modo, sem qualquer um desses dois, nada haverá.

É também diretamente oriundo do universo específico do teatro, portanto das implicações que envolvem o fazer teatral e dramático, que encontrei referências aplicáveis ao show poético-musical. Em minha pesquisa, pude comprovar que o show que convencionei nomear dessa maneira, que tem em Maria Bethânia uma das precursoras, data-se da primeira metade dos anos 1960 e se vincula a um cenário político-social bem específico. Ele corresponde ao começo dos anos de repressão que levaram aos 21 anos de ditadura militar no Brasil.⁶² Nesse sentido, encontrei, nas referências buscadas ou sugeridas pelos professores, dados importantes que me ajudaram a contextualizar o nascimento desse tipo de show da artista dentro de sua trajetória profissional, que em 2015 completou 50 anos.

A partir das questões relevantes levantadas por Fernandes (2005) para sua análise da obra de Nelson Rodrigues, concluímos, também para o show poético-musical:

- a importância da modernização do teatro brasileiro para a inovação das artes cênicas e, conseqüentemente, dos shows musicais posteriores a ela, desde então até, sobretudo, os anos de 1960 (quando nasce o show poético-musical);

⁶² Com pesar, não posso deixar de lembrar que, com outras vestes, estamos passando por retrocessos cívicos e políticos comparáveis aos do começo daquele processo iniciado com o golpe de 1964. Mesmo porque, como pesquisadora e artista, devo ter a consciência do peso desses processos na vida e na arte do país. Ainda que “entre parênteses” ou em nota de rodapé, já que o intuito aqui é falar da matéria específica de minha pesquisa, não posso temer mencionar e nomear esse mal, desenhar-lhe a face nefasta para que, vendo-a mais nitidamente, possa, de alguma maneira, colaborar para impedir que ele se instale, ou para, uma vez já consumado, combatê-lo.

- a influência econômica determinante em dita modernização, acima de tudo técnica, no sentido amplo, desse teatro e o consequente alinhamento da contingência sócio-política às artes da cena para que se desse essa modernização (FERNANDES, 2005, p. 12-13; 82-83), o que pode não ser tão determinante, num primeiro momento, mas que irá abranger cada vez mais a viabilidade do desenvolvimento do show poético-musical;
- e, destacadamente, a importância de se entender a diferença entre o texto dramático e o texto cênico e, conseqüentemente, a autonomia destes enquanto artes específicas, alertando para a compreensão do teatro como uma arte autônoma, com regras específicas, que embora envolva muitas outras artes, não é a simples soma destas (*Ibidem*, p. 10). Esse entendimento é aplicável não só ao show poético-musical como à sua híbrida unidade, a saber, a canção.

Nesse entendimento de que o texto cênico é autônomo, perdeu-se o peso da importância de se buscar o texto prévio do show, isto é, o texto dramatúrgico, literário, pré-existente, como legitimador e caracterizador da arte da cena como uma “arte maior”. No teatro contemporâneo ele já não é imprescindível para que o espetáculo aconteça. Vários processos textuais, em camadas: luzes, projeções, emendas conectivas da sintaxe do texto-show, conformam o espetáculo como um todo. Ele pode nascer no palco, coletivamente, mesmo que depois venha a ser “anotado” por um escritor dramatúrgico. Isso tem acontecido com frequência em todo o mundo, principalmente a partir do teatro moderno, como explicitam estudiosos do texto teatral, como Ryngaerte (2013).

Quanto às implicações políticas de cada voz, cada artista e sua atuação, reporto aqui a opinião de Maria Bethânia, numa entrevista, sobre a situação de nosso país e de sua consciência como artista da cena. A intérprete, quando a jornalista lhe pergunta como vê a situação do Brasil atual, começa dizendo ter “loucura pelo Brasil”, por sua “riqueza, sofisticação, diferença no mundo”. Mas confessa que está “muito triste” (PELAJO, 2017, min. 15:14):

B: “[...] acho que o Brasil tá sofrendo... muito. **Não vou dizer que não me interessam, porque não sou nenhuma... alienada nem louca, eu trabalho no palco, eu tenho voz, eu tenho missão,** mas... assim... chega num grau que ninguém aguenta, é um massacre, tá muito difícil, muito difícil, e o Brasil particularmente.

P: Mas você é esperançosa, é otimista em relação ao nosso país.

B: Sou, eu tenho esperança... Eu tenho esperança no ser humano, tenho esperança na força da natureza... Principalmente na força da natureza... (min. 66:11) (PELAJO, 2017, min. 15:14. Grifos meus).

A questão da importância de se ter essa consciência da responsabilidade cívica, que nunca estará totalmente desvinculada da arte que se quer transformadora, vem desde o primeiro trabalho da cantora com Augusto Boal, e depois com Fauzi Arap, Chico Buarque e outros. No atual show, nota-se que a questão indígena e o respeito à natureza, tomado como parte de sua própria devoção, estão ativos e são colocados de forma incisiva, porém artística, como *performance* manifesto, mas nunca de maneira panfletária. Além disso, a cantora sempre faz com que predominem em sua vida-obra, acima de tudo, a vontade da alegria, o agradecimento e a celebração.

Nesse estudo pude comprovar que, ainda que a intérprete de canções não seja necessariamente uma atriz, o roteiro de show ou seu texto cênico não seja um texto dramático e o show-poético musical também não seja propriamente teatro (não trato, como já foi ressaltado, do teatro musical), a arte da cena envolve uma noção de dramaturgia. No show-poético-musical, ela se dá desde o primeiro momento, quando se faz a seleção do repertório, que vai se configurando como base para o texto cênico (lembrar que as canções são discursos poéticos, mesmo quando têm a forma de uma receita de vatapá, como a canção de Caymmi). Ademais, o show-poético musical, como toda arte da cena, é uma arte do tempo, que se faz no tempo presente, ainda que, de um modo geral, seu texto “jogue” (*play*) com vários tempos, discursivamente, cenicamente.

Considero esta uma pesquisa que apenas se inicia. Nela, analisei, sob o conceito de intermedialidade, as características do teatro, que estendi ao show e dele ao show poético-musical. Foi possível observar como a escritura cênica é tecida com elementos dramatúrgicos, técnicos, que conformam cada número e as emendas que as interligam. Essas emendas são conscientemente pensadas para a construção de uma sintaxe que dê coesão, coerência e fluidez à poética do show e serão continuamente retrabalhadas e alteradas sempre que se considere necessário. Como num teatro vivo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 7. ed. São Paulo: Livraria Martins; Brasília: INL/MEC, 1976.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins Editora, 1955. p. 157-158.
- ANTUNES, Arnaldo. *SESI Cultura Entrevista*. Postado em 28 out. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JUVfWfgfpgU>>. Acesso em: jun. 2015c.
- ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. (Capítulos: Poéticas do visível, por Márcia Arbex e A imagem enformada pela escrita, por Anne-Marie Christin. p. 17-105).
- BANDEIRA, Manuel. Orestes (Chão de estrelas). *Jornal do Brasil*, 18 jan. 1956. Disponível (citado em): <<https://chaodestrelas.wordpress.com/>>. Acesso em: 31 jul. 2017.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. O corpo da música. In: _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 215-275.
- BARTHES, Roland. *O Grão da Voz*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.
- BETHÂNIA, Maria (Org.). *Caderno de poesias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- BETHÂNIA, Maria. *Abraçar e agradecer*. Direção Bia Lessa. DVD gravado ao vivo em São Paulo, 7-8 ago 2016. Realização Biscoito Fino 2016a.
- BISCOITO FINO. Sinopse de *Caderno de poesias*. Disponível em: <<http://www.biscoitofino.com.br/produto/caderno-de-poesias/>>. Acesso em: 24 mar. 2017.
- BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 48-99.
- BOLD - a design company. *Maria Bethânia: Abraçar e agradecer – Tour 50 anos*. Disponível em: <<http://bold.com.br/index.php/project/maria-bethania-abracar-e-agradecer/>>. Acesso em: 24 out. 2017.
- BOSI, Alfredo. I. Colônia, culto e cultura. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 11 *et seq.*
- CAMPOS, Augusto de (Org.). *Pagu, vida-obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CAMPOS, Cláudia Patrícia Coutinho. *Literatura e música: a canção popular urbana brasileira*. 2013. 38 f. Monografia (TCC para o Bacharelado em Português) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. (Orientadora: Profa. Dra. Silvana Pessôa).
- CAMPOS, Cláudia Patrícia Coutinho. *Música e literatura: uma abordagem histórica da canção popular urbana brasileira*. 2012. 36 f. Monografia (TCC para a Graduação em Licenciatura em Educação Musical na Escola) – Escola de Música, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. (Orientador: Prof. Dr. Moacyr Laterza Filho).
- CAMPOS, Cláudia Patrícia Coutinho. *Poema e videopoema: considerações sobre suporte e significado*. Artigo final para a disciplina Literatura de Língua Portuguesa Contemporânea

e seu Diálogo com o Tecnológico, ministrada pelo professor Wagner Moreira. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte, 2015.

CANÔNICO, Marco Aurélio. Bethânia celebra 50 anos de carreira em show com projeções no palco. *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 12 jan. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1573870-bethania-celebra-50-anos-de-carreira-em-show-com-projecoes-no-palco.shtml>>. Acesso em: 6 mar. 2017.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5967/mise%20en%20abyme/>>. Acesso em: 09 abr. 2017.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], v. 14, p. 10-41, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>>. Acesso em: 14 set. 2016.

CUPANI, Alberto. *Filosofia da tecnologia: um convite*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexte et autotexte, *Poétique*, 27, 1976; _____. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, 1977. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5967/mise%20en%20abyme/>>. Acesso em: 09 abr. 2017.

DIDEROT, Denis. Paradoxo sobre o comediante [1769]. In: _____. *Textos escolhidos / Diderot*. Traduções e notas de Marilena de Souza Chauí e J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os pensadores).

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. *Intermedialidade e estudos interarte: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 9-45.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, 2012.

DN. Diário de Notícias. Casa Fernando Pessoa encheu para ouvir recital. *Diário de Notícias*, Lisboa, 22 de julho de 2010. Disponível em: <<https://www.dn.pt/artes/livros/interior/casa-fernando-pessoa-encheu-para-ouvir-recital-1624183.html>>. Acesso em: 4 mar. 2018.

DYLAN, Bob. *Crônicas - volume um*. São Paulo: Planeta, 2016. p. 77. (Capítulo Terra Prometida)

EXPOSIÇÃO. Maria Bethânia abraça seu público em bela exposição no Paço Imperial no Rio de Janeiro. *Magazine gsvip - gente de sucesso vip*, 3 jul. 2015. Disponível em: <<http://www.gentedesucessovip.com.br/entretenimento/hots/exposicoes-e-diversao/378-maria-bethania-abraca-seu-publico-em-bela-exposicao-no-paco-imperial-no-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 25 out. 2017.

FERNANDES, Telma Chaves. *Vestido de noiva: um texto escrito no espaço*. 2005. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Teoria da Literatura.) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. (Mestrado em Estudos Literários).

FERRAZ, Eucanaã. Organização e notas. *Caetano Veloso: sobre as letras*. v. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 80 p. Disponível em: <<http://caetanoendetalhe.blogspot.com.br/2012/08/1991-neide-candolina.html>>. Acesso em: 23 abr. 2017.

FERREIRA, Mauro. Show 'Abraçar e agradecer' ritualiza o que há de eterno e divino em Bethânia. *Notas Musicais*. Blog. 12 jan. 2015, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.blognotasmusicais.com.br/2015/01/show-abracar-e-agradecer-ritualiza-o.html>>. Acesso em: 6 mar. 2017.

FLUSSER, Vilém. Linha e superfície. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Org. Rafael Cardoso. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (Le monde codifié. Paris, 1972).

JAKOBSON, Roman. *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

JUNIOR, Renato Forin. *Sereia-pássaro: Maria Bethânia e o encontro do teatro com a canção*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras/Estudos Literários) – Centro de Letras e Ciências, Universidade Estadual de Londrina, 2013.

KATTENBELT, Chiel. O teatro como arte do *performer* e palco da intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. *Intermedialidade e estudos interartes*. Estudos da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, 2012.

LISPECTOR, Clarice *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1973.

LISPECTOR, Clarice. Entrevista. Programa *Panorama*, TV Cultura, 22:43, 01 fev. 1977. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Letrasinverso/videos/1356348641070772/>>. Acesso em 24 abr. 2017.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *SOPRO*. Panfleto político-cultural, 20, Desterro, jan. 2010 (Publicado antes na *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, jul. 2007). Trad. Flávia Cera. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

MARTINS, Leda. Performance e drama: pequenos gestos de reflexão. *Aletria – Revista de estudos literários*, v. 21, n. 1, p. 101-109, jan.-abr. 2011.

MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MOREIRA, Wagner. *Poéticas em ação: Lindemburgo Blues, Nome e Algoritmos*. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa). Orientação da Profa. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca. Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC-Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005.

MÜLLER, Jürgen E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. *Intermedialidade e estudos interartes*. Estudos da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, 2012.

NOBRE, Marcos; ZAN, José Roberto. A vida após a morte da canção, *Serrote*, 6 nov. 2010. Disponível em: <<http://www.revistaserrote.com.br/2011/07/a-vida-apos-a-morte-da-cancao/>>. Acesso em 3 out. 2016. (Opinião de Chico Buarque)

OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira. Da literatura à música: por uma semiótica das transformações culturais. In: VASCONCELOS, Maurício Salles; COELHO, Haydée Ribeiro (Org.). *1000 rastros rápidos*. Cultura e milênio. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de et al. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

PASCHOAL, Erlon José. Corpo e performance: o músico em cena. *Debates em rede. Artes*, 10 mar. 2017. Disponível em: <<http://www.debatesemrede.com.br/materia/2853/corpo-e-performance-o-musico-em-cena>>. Acesso em: 29 out. 2017.

PASSOS, Elizete. *Candolina Rosa (1921-1973)*. Salvador: EDUFBA/FACED, 2009. (Coleção Educadoras Baianas). Disponível em: <[https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/1044/1/Candolina%20Rosa%20\(cole%C3%A7%C3%A3o%20educadoras%20baianas\).pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/1044/1/Candolina%20Rosa%20(cole%C3%A7%C3%A3o%20educadoras%20baianas).pdf)>. Acesso em: 22 abr. 2016.

PASSOS, Marlon Marcos Vieira. Oyá-Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela. 2008. 153 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PIMENTA, Francisco José Paoliello. O conceito de virtualização de Pierre Lévy e sua aplicação em hipermídia. *Lumina*, v. 4, n. 1, p. 85-96, jan-jun 2001.

PRONSATO, Laura. *Composição coreográfica: sensibilização, experimentação e transfiguração poética*. Ilustrações Sylvia Adriana Dobry. Licenciatura de Arte Educação Plena a Distância. Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)/Paraná. (Cap. Conhecendo as ferramentas labanianas, p. 15-19).

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Intermedialidade e estudos interarte: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 15-45.

RENNÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil*. Todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RIBEIRO, Maria José. Deus, alteridade máxima na obra de Clarice Lispector. In: ENCONTRO NACIONAL DO GT HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES – ANPUH - Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. 3., 2011, Maringá. *Anais... Revista Brasileira de História das Religiões*, v. III, n. 9, jan 2011. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf8/ST4/003%20-%20Maria%20Jose%20Ribeiro.pdf>>. Acesso em: 10 set 2017.

ROCHA, J. C. C. Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa. In: OLINTO_SCHOLLHAMMER (ORG). *Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora da PUC-Rio / Edições Loyola, 2003. p. 42-46 (Historicização de um conceito – Literatura).

ROCHA, João Cezar de Castro. A materialidade da teoria. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 7-22; 137-151 (Cap.5).

RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

SALGUEIRO, J. E. Ideias do teatro na formulação da ideia de pessoa. In: SPINK, M. J. P.; FIGUEIREDO, P.; BRASILINO, J. (Org.). *Psicologia social e pessoalidade*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais; ABRAPSO, 2011, p. 41-58. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/xg9wp/pdf/spink-9788579820571-05.pdf>>. Acesso em: 13 Ago. 2017.

STARLING, Heloisa. Maria Bethânia: intérprete do Brasil. In: BETHÂNIA, Maria (Org.). *Caderno de poesias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 1, n. 2, dez. 2003. PDF.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. Composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

TAYLOR, Diana. *Arquivo e repertório*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TINHORÃO, J. R. *As origens da canção urbana*. São Paulo: Editora 34, 2011.

VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In: MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 270.

VELOSO, Caetano. Livro. In: _____. *Livros*. Rio de Janeiro: Polygram, 1997.

VIEIRA, Renato. Maria Bethânia lança olhar leve e generoso para o passado. Cantora celebra 50 anos de carreira com o show 'Abraçar e Agradecer', que chega a São Paulo em março. *O Estado de S. Paulo*, Cultura, 11 jan. 2015.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. Bola ao alto: interpretações do Brasil. In: *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 404-430.

WISNIK, José Miguel. *Música e literatura no Brasil*. Ciclo de palestras. Fundação Nacional de Artes – FUNARTE, 27 a 29 set. 2010.

XAPURI. 2017: Como diz Maria Bethânia, Abraçar e Agradecer! *Xapuri Socioambiental*. Blog. Cultura, Música, 2041, 24 dez. 2016. Disponível em: <<https://www.xapuri.info/cultura/abracar-e-agradecer-maria-bethania/>>. Acesso em: 24 out. 2017.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Canções, discos, DVDs, shows, filmes, entrevistas em arquivos eletrônicos

BETHÂNIA, Maria. *A cena muda*. Áudio. 1 LP. Ao Vivo, 1974. (Versão estendida). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_rDOYa9VK6A>. Acesso em: 31 maio 2017.

BETHÂNIA, Maria. A palavra. Conteúdo extra do DVD *Tempo Tempo Tempo Tempo*, 2005a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z4A-vXMYFs0>>. Acesso em: fev. 2016c.

BETHÂNIA, Maria. *Dentro do mar tem rio*. Ao vivo. DVD do show dirigido por Andrucha Waddington (Conspiração Filmes). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007. (Show dirigido por Bia Lessa).

BETHÂNIA, Maria. Entrevista. Em movimento, *Arte 1*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5F4Ajew0ty4>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

BETHÂNIA, Maria. *Música é perfume*. Gêneros: Documentário, Musical. Direção: Georges Gachot. Longa-metragem. Colorido. Duração: 1:22:06. Nacionalidades: Suíça, França. Idiomas Português, Francês. Produção: Idéale Audience. Distribuidor brasileiro (Lançamento): Imovision. 2005b. Trailer disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-51962/trailer-19537299/>>. Acesso em: 01 jul. 2017. [Vídeo inteiro inacessível no link acima. Foi retirado da internet pelo diretor.]

BETHÂNIA, Maria. *Poesia & Prosa com Maria Bethânia* - Episódio: Clarice Lispector. Publicado em: 4 jul. de 2016b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d6Dey5eb3xg>>. Acesso em: 22 maio 2017.

BETHÂNIA, Maria. *Rosa dos ventos*. Ao vivo. Completo. Versão estendida. 1971. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aDa7TiftCkA>>. Acesso em: 23 maio 2017.

CAETANO e Bethânia no Gantois. Jul. 1992. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q2MMYPFZFPA>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

CAMPANHA pela Demarcação, abril 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/04/1873712-bethania-ney-e-outros-gravam-cancao-por-demarcacao-de-terras-indigenas.shtml?cmpid=compfb>> e em <<https://www.facebook.com/678717902233048/videos/1160087604096073/>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

CHICO Buarque no Jô (3/3). Entrevista. Terceira parte. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iN6uYkXL8Ms>>. Acesso em: 21 set. 2017.

ENTREVISTA MAIS RECENTE. 2017. Tristeza pelo Brasil hoje. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=edBXhhdhHKC8>>. Acesso em nov. 2017.

GACHOT, Georges. Maria Bethânia. *Música é perfume*. Gêneros: Documentário, Musical. Direção: Georges Gachot. Longa-metragem. Colorido. Duração: 1:22:06. Nacionalidades: Suíça, França. Idiomas Português, Francês. Produção: Idéale Audience. Distribuidor brasileiro (Lançamento): Imovision. 2005. Trailer disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-51962/trailer-19537299/>>. Acesso em: 01 jul. 2017. [Vídeo inteiro inacessível no link acima. Foi retirado da internet pelo diretor. Volta a disponibilização ao trailer – 27 out. 2017.]

GABRIELA, Marília. Marília Gabriela entrevista Maria Bethânia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zeAOLxoVm8A>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

GIL, Gilberto. De Bob Dylan a Bob Marley: um samba-provocação (1989). *O Eterno Deus Mu Dança*. Rio de Janeiro: WEA, 1989. 1 Disco.

GIL, Gilberto. De Bob Dylan a Bob Marley: um samba-provocação. *O Eterno Deus Mu Dança*. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=320&letra>. Acesso em: 10 nov. 2017. (Só letra)

GIL, Gilberto. Preciso aprender a só ser (1974). *Gil luminoso*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006.

GONÇALVES, Nelson; VELOSO, Caetano. Áudio e letra da valsa “Maria Bethânia”, do compositor pernambucano Capiba. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/nelson-goncalves/47659/>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

HEBE. Conversa entre Hebe e Maria Bethânia no Jardim Botânico-RJ. Entrevista exibida originalmente no *Programa Hebe* em 14 fev. 2005. Publicado em 4 out. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OoCgR-VOR_I>. Acesso em: 26 maio 2017.

MARIA Bethânia lança “Caderno de Poesias”, *Culture-se*, Literatura, 17 dez. 2015b. Disponível em: <<http://culture-se.com/noticias/1425/maria-bethania-lanca-caderno-de-poesias>>. Acesso em: 25 mar. 2016.

MATÉRIA sobre o Comunicado do prêmio Nobel de Literatura, *Estadão*, Conteúdo, 13 out. 2016. Disponível em <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/livros/noticia/2016/10/conheca-os-livros-de-bob-dylan-7772538.html>>.

NORDESTE JÁ: Chega de mágoa. Clipe. Programa *Fantástico*, 19 maio 1985. Disponível em: <<https://www.facebook.com/1620135491644018/videos/1659745321016368/>>. Acesso em: 1º jun. 2017.

NOTÍCIA sobre o Prêmio Nobel de Literatura 2016. G1, Pop & Arte. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/10/bob-dylan-ganha-o-premio-nobel-de-literatura-2016.html>>. Acesso em: 19 abr. 2017.

PELAJO, C. Christiane Pelajo entrevista Maria Bethânia. *Globo News*, 15 maio 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=edBXhdhHKC8>>. Acesso em: 17 11 17.

PRÊMIO da música. José Maurício Machline entrevista Bethânia, homenageada pelo 26º Prêmio da Música Brasileira, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=27Ns3c3BD-Y>>. Acesso em: 26 set. 2017.

SALOMÃO, Wally; VELOSO, Caetano. Mel. In: BETHÂNIA, Maria. *Mel*. Rio de Janeiro: PolyGram / Philips Records, 1979.

TATIT, Luiz. A canção em si está em plena efervescência. Entrevista. *A TARDE.com.br*. Cultura, 16 fev. 2016. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1747213-luiz-tatit-a-cancao-em-si-esta-em-plena-efervescencia-premium>>. Acesso em: fev. 2016.

VALLE, Marcos; VALLE, Paulo Sérgio. Eu preciso aprender a ser só. In: VALLE, Marcos. *Braziliance! Marcos Valle and his music* (1967).

VAUGHAN, Sarah; NASCIMENTO, Milton. *Vaughan & Milton Nascimento – Brazilian Romance*. LP, Álbum. Holanda: 1987.

VELOSO, Caetano. A boa palavra de Caetano Veloso. *Folha de S.Paulo* (Acervo), mais! (6), p. 4, 9 ago. 1992. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1992/08/09/72//4761266>>. Acesso em: 23 abr. 2017.

VELOSO, Caetano. Bethânia por Caetano [e outras entrevistas]. *Caetano Veloso ...en detalle*. Acervo digitalizado de la obra de Caetano Veloso. Sítio oficial: <<http://caetanoendetalle.blogspot.com.br/2015/04/1981-maria-bethania-textos.html>>. Acesso em: 24 abr. 2017.

VIEIRA, Renato. Maria Bethânia lança olhar leve e generoso para o passado. Cantora celebra 50 anos de carreira com o show ‘Abraçar e Agradecer’, que chega a São Paulo em março. *O Estado de S. Paulo*, Cultura, 11 jan. 2015.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 55-73.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 23-53.

BRAGANÇA, M. Entre o *boom* e o pós-*boom*: dilemas de uma historiografia literária latino-americana. *Ipotesi* (UFJF), v. 12, p. 119-133, 2008.

CARLSON, Marvin. *Performance*. Uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. (Performance da linguagem. Abordagens linguísticas, Cap. 3 e A performance em seu contexto histórico, Cap. 4).

DAVINI, Silvia Adriani. Voz e palavra – música e ato. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FERREIRA, Jerusa Pires. Posfácio. Poética, livro e tradução. In: ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985. p. 43.

IABÁ ou aiabá. PÓVOAS, Ruy do Carmo. A linguagem do candomblé: níveis sociolinguísticos de integração afro-portuguesa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 159. In: DICIONÁRIO *Informal*. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/iab%C3%A1/2197/>>. Acesso em 06 abr. 2016.

KIEFER, B. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre, Movimento/INL-MEC, 1973.

LÉVY, Pierre. *O Que é Virtual?* Rio: Editora 34, 1996.

LOPES, Cássia. *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NASCIMENTO, Danilo França do. *Aprendizagens e prazeres: relações poéticas entre o espetáculo teatral Prazer da Cia. Luna Lunera e a escritura de Clarice Lispector*. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais Cefet-MG, Belo Horizonte, 2015.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (Org.). *A MPB em discussão Entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SOARES, Thiago. *Revista Fronteiras - estudos midiáticos*, Unisinos, v. 16, n. 1, 20-27 jan./abr. 2014.

VERBETE André Midani. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/andre-midani/biografia>>. Acesso em: 24 abr. 2017.

SALOMÃO, Waly. Algaravias: câmara de ecos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosacnaif, 2007.

ANEXO I
TÍTULO DAS CANÇÕES E AUTORES DE ABRAÇAR E AGRADECER

1. ETERNO EM MIM – Caetano Veloso
2. DONA DO DOM – Chico César
3. GITA – Raul Seixas/Paulo Coelho
4. A TUA PRESENÇA MORENA – Caetano Veloso
5. NOSSOS MOMENTOS - Caetano Veloso
- TEXTO: Clarice Lispector (?)⁶³
6. COMEÇARIA TUDO OUTRA VEZ – Gonzaguinha
7. VOZ DE MÁGOA – Dori Caymmi/Paulo Cesar Pinheiro
8. GOSTOSO DEMAIS – Dominginhos/Nando Cordel
9. BELA MOCIDADE – Donato Alves/Francisco Naiva
10. ALEGRIA – Arnaldo Antunes
11. VOCÊ NÃO SABE – Roberto Carlos/Erasmus Carlos
12. DINDI – Tom Jobim/Aloysio de Oliveira
13. TATUAGEM – Chico Buarque/Ruy Guerra
14. MEU AMOR É MARINHEIRO – Alain Oulman – Versão: Manuel Alegre
15. TODOS OS LUGARES – Sueli Costa/Tite de Lemos
- TEXTO: “Depois de uma tarde” - Clarice Lispector - *Água viva*
16. ROSA DOS VENTOS – Chico Buarque
17. INSTRUMENTAL: ATÉ O FIM (Chico Buarque) – O QUERERES (Caetano Veloso)
– BAIÃO (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga) – QUI NEM JILÓ (Luiz Gonzaga) – PISA
NA FULÔ (João do Vale/Silveira Jr/Ernesto Pires)
18. VIRAMUNDO - Gilberto Gil/Capinam
19. TUDO DE NOVO – Caetano Veloso
20. DOCE – Roque Ferreira

⁶³ A autoria deste texto não aparece, no encarte do DVD, nas páginas dos créditos. Nelas, nem mesmo é mencionado que há um texto nesta parte. Nas pesquisas feitas, ora ele aparece como sendo de Clarice Lispector, ora de Fauzi Arap.

21. ORAÇÃO DE MÃE MENININHA – Dorival Caymmi
22. EU E ÁGUA – Caetano Veloso
23. AGRADECER E ABRAÇAR – Gerônimo/Vevé Calazans
24. VENTO DE LÁ / IMBELEZÔ – Roque Ferreira
25. FOLIA DE REIS – Roque Ferreira
26. MÃE MARIA – Custódio Mesquita
- TEXTO: “Câmara de ecos” – Wally Salomão
27. EU A VIOLA E DEUS – Rolando Boldrin
28. CRIAÇÃO – Chico Lobo
29. CASA DE CABOCLO – Paulo Dafilin/Roque Ferreira
- TEXTO: “Candeeiro” – Carmem L. Oliveira
30. ALGUMA VOZ – Dori Caymmi/Paulo César Pinheiro
31. MARACANANDÉ (CANTO Tupi) – Marcia Siqueira
32. XAVANTE – Chico César
33. POVOS DO BRASIL – Leandro Fregonesi
34. MOTRIZ – Caetano Veloso
- TEXTO – “Prece” – Clarice Lispector
35. VIVER NA FAZENDA – Paulo César Pinheiro/Dori Caymmi
36. EU TE DESEJO AMOR – Charles Trenet / Versão Nelson Motta
- TEXTO: “Sou eu mesmo, o trocado” – Fernando Pessoa
37. NON JE NE REGRETTE RIEN – Michel Vaucaire/Charles Dumont
38. SILÊNCIO – Flávia Wenceslau
39. INSTRUMENTAL: CARCARÁ – João do Vale/ José Cândido
- FIM
- Bis
40. SANTO AMARO Ê, Ê (Tradicional) // QUIXABEIRA (Tradicional) // MINHA SENHORA (Tradicional) // VIOLA, MEU BEM (Marcio Valverde/Chico Porto) // RECÔNCIVO // RECONVEXO (Caetano Veloso) //
41. O QUE É, O QUE É – Gonzaguinha

ANEXO II

Abraçar e agradecer

(show de 2015 / DVD ao vivo de 2016)⁶⁴

CANÇÕES – TEXTOS E AUTORES

LEGENDA DE PROCEDIMENTOS TEXTUAIS DRAMATÚRGICOS

[...] = supressão

[abc] = acrescenta textos maiores

[a] = inclusão de sujeitos, artigos etc.

{abc} = partes da mesma obra deslocadas da posição original

(abc) = agradecimentos, pequenos diálogos com a plateia, recomeço da fala/declamação do início do texto, pedindo a atenção do público, pausas dramáticas etc.

<abc> = mudança de palavra

1. ETERNO EM MIM – Caetano Veloso

Não há nada no mundo que possa fazer
Eu deixar de cantar ou deixar de gostar de você
Não há nada no mundo, nem nunca haverá
De mais alto ou mais fundo
O meu canto é meu céu e você é meu mar

Duas coisas que dentro de mim
Não podem ter fim
Dois azuis no mesmo azul
Meu horizonte
Sem nuvem nem monte
Em mim o eterno é música e amor

Eu deixar de cantar ou deixar de gostar de você
Não há nada no mundo que possa fazer

<https://www.letras.mus.br/maria-bethania/164691/>

(Aplaudida ao final, agradece: “Obrigada, senhores. Muito, muito, muito obrigada”.
“Obrigada”...)

⁶⁴ Esse roteiro do show corresponde ao DVD 1 (dos dois que compõem a Caixa de *Abraçar e agradecer*). Ao iniciá-lo podem-se ver disponibilizados os seguintes LINKS: o MENU, link independente, abaixo, à esquerda. Nele, ouve-se ininterruptamente um trecho da canção-título do show, até que se escolha uma das opções dadas: 1) SHOW COMPLETO/MINI DOC [de antes do show]; 2) MÚSICAS: lista de músicas. São três “páginas” com a lista das canções. Em cada uma dessas “páginas”, ouve-se um trecho de uma das canções, ininterruptamente, até que se escolha alguma delas; 3) CONFIGURAÇÕES, que se abrem ao som do fragmento de outra canção, para a opção “Áudio”, que, por sua vez, abre-se para as opções “PCM 2.0” e “Dolby Digital 5.1”.

TEXTO – Maria Bethânia⁶⁵

(Chegar...) Chegar para agradecer e louvar. Louvar o ventre que me gerou, o orixá que me tomou, a mão [de água e ouro]⁶⁶ da doçura que [me] consagrou. Louvar a água de minha terra, o chão que me sustenta, o palco, o massapê, a beira do abismo, o punhal do susto de cada dia. Agradecer as nuvens que logo são chuva, [que] sereniza os sentidos, [e] ensina a vida a reviver. Agradecer os amigos que fiz e que mantêm a coragem de gostar de mim, apesar de mim...[.] Agradecer a alegria das crianças, as borboletas que brincam em meus quintais, reais ou não. Agradecer [...] a cada folha, a toda raiz, as pedras majestosas e as pequeninas como eu, em Aruanda. Agradecer [...] o sol que raia o dia, a lua que como o menino Deus espraia luz e vira os [...] meus sonhos de pernas pro ar. Agradecer as marés altas e também aquelas que levam [carregam] para outros costados todos [] os males. Agradecer a tudo que canta, [livre] no ar, dentro do mato, sobre o mar. As vozes que soam de cordas tênues e partem cristais. [E os] senhores que acolhem e aplaudem esse milagre. Agradecer ter o que agradecer. Louvar e abraçar!

2. DONA DO DOM – Chico César

Dona do dom que Deus me deu
Sei que é ele a mim que me possui
E as pedras do que sou dilui
E eleva em nuvens de poeira
Mesmo que às vezes eu não queira
Me faz sempre ser o que sou e fui

E eu quero, quero, quero, quero ser sim
Esse serafim de procissão do interior
Com as asas de isopor
E as sandálias gastas como gestos do pastor

Presa do dom que Deus me pôs
Sei que é ele a mim que me liberta
E sopra a vida quando as horas mortas
Homens e mulheres vêm sofrer de alegria
Gim, fumaça, dor, microfonia
E ainda me faz ser o que sem ele não seria

⁶⁵ Menção mais explícita à autoria do texto ser de Maria Bethânia. Disponível em: <<https://www.xapuri.info/cultura/abraçar-e-agradecer-maria-bethania/>>. Acesso em: 07 out. 2017.

⁶⁶ Variação encontrada nesta publicação em que aparece o texto e a autoria de Bethânia mencionada. BETHÂNIA, Maria. Agradecer e louvar. In: SILVA, Silvana. *TransFLORmações*: brincadeiras poéticas, conversas incertas em linha reta, retratos da alma... 19 out. 2015. Disponível em: <http://www.silvana.com.br/2015/10/agradecer-e-louvar_20.html>. Acesso em: 22 out. 2017.

E eu quero, quero, é claro que sim
Iluminar o escuro com meu bustiê carmim
Mesmo quando choro
E adivinho que é esse o meu fim

Plena do dom que Deus me deu
Sei que é ele a mim que me ausenta
E quando nada do que eu sou canta
E o silêncio cava grotas tão profundas
Pois mesmo aí na pedra ainda
Ele me faz ser o que em mim nunca se finda

E eu quero, quero, quero ser sim
Essa ave frágil que avoa no sertão
O oco do bambu
[O] Apito do acaso
A flauta da imensidão

3. GITA – Raul Seixas/Paulo Coelho

[...]

Às vezes você me pergunta
Por que é que eu sou tão calado
Não falo de amor quase nada
Nem fico sorrindo ao teu lado

Você pensa em mim toda hora
Me come, me cospe, me deixa
Talvez você não entenda
Mas hoje eu vou lhe mostrar

Eu sou a luz das estrelas
Eu sou a cor do luar
Eu sou as coisas da vida
Eu sou o medo de amar

Eu sou o medo do fraco
A força da imaginação
O blefe do jogador
Eu sou, eu fui, eu vou

[...]

Eu sou o seu sacrifício
A placa de contramão
O sangue no olhar do vampiro

E as juras de maldição

Eu sou a vela que acende
Eu sou a luz que se apaga
Eu sou a beira do abismo
Eu sou o tudo e o nada

Por que você me pergunta?
Perguntas não vão lhe mostrar
Que eu sou feito da terra
Do fogo, da água e do ar

Você me tem todo dia
Mas não sabe se é bom ou ruim
Mas saiba que eu estou em você
Mas você não está em mim

Das telhas, eu sou o telhado
A pesca do pescador
A letra A tem meu nome
Dos sonhos, eu sou o amor

Eu sou a dona de casa
Nos pegue-pagues do mundo
Eu sou a mão do carrasco
Sou raso, largo, profundo

[...]

Eu sou a mosca da sopa
[E] o dente do tubarão
Eu sou os olhos do cego
E a cegueira da visão

Eu sou o amargo da língua
A mãe, o pai e o avô
O filho que ainda não veio
O início, o fim e o meio
O início, o fim e o meio

<https://www.lettras.mus.br/raul-seixas/48312/>

4. A TUA PRESENÇA MORENA – Caetano Veloso

A tua presença
Entra pelos sete buracos da minha cabeça
A tua presença
Pelos olhos, boca, narinas e orelhas
A tua presença

Paralisa meu momento em que tudo começa
A tua presença
Desintegra e atualiza a minha presença
A tua presença
Envolve meu tronco, meus braços e minhas pernas
A tua presença
É branca verde, vermelha azul e amarela
A tua presença
É negra, negra, negra
Negra, negra, negra
Negra, negra, negra
A tua presença
Transborda pelas portas e pelas janelas
A tua presença
Silencia os automóveis e as motocicletas
A tua presença
Se espalha no campo derrubando as cercas
A tua presença
É tudo que se come, tudo que se reza
A tua presença
Coagula o jorro da noite sangrenta
A tua presença é a coisa mais bonita em toda a natureza
A tua presença
Mantém sempre teso o arco da promessa
A tua presença
Morena, morena, morena
Morena, morena, morena
Morena

<https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/44771/>

5. NOSSOS MOMENTOS - Caetano Veloso

Rodando a minha saia
Eu comando os ventos
Quem vem a minha praia vem ver
A força que se espalha de alguns movimentos
Que eu sei desfazer e refazer
Quem pode compartilhar dos meus sentimentos
Na hora que o refletor bater

Momentos de luz e de nós
Momentos de voz e de sonho
Momentos de amor que nos fazem felizes
E às vezes nos fazem chorar
Aqui nesse mesmo lugar
O palco e vocês na plateia
Nós vamos lembrar momentos legais
Um gesto, uma nota, uma ideia,
Momentos intensos
Momentos demais

Momentos imensos
Mentiras reais.

<https://www.letras.mus.br/maria-bethania/779308/>

TEXTO⁶⁷

“Antes de julgar a minha vida [...] calce os meus sapatos[,] percorra o caminho que eu percorri[,] viva as minhas tristezas, as minhas dúvidas [e] as minhas alegrias. [...] tropece onde eu tropecei e levante-se[,] assim como eu fiz. [...]”

6. COMEÇARIA TUDO OUTRA VEZ – Gonzaguinha

Começaria tudo outra vez
Se preciso fosse, meu amor
A chama em meu peito
Ainda queima, saiba!
Nada foi em vão...

A cuba-libre dá coragem
Em minhas mãos
A dama de lilás
Me machucando o coração
Na sede de sentir
Seu corpo inteiro
Coladinho ao meu...

E então eu cantaria
A noite inteira
Como já cantei, cantarei
As coisas todas que já tive
Tenho e sei, um dia terei...

A fé no que virá
E a alegria de poder
Olhar prá trás
E ver que voltaria com você
De novo, viver
Nesse imenso salão...

Ao som desse bolero
Vida, vamos nós
E não estamos sós
Veja meu bem
A orquestra nos espera

⁶⁷ Cf. nota 63: A autoria deste texto não aparece, no encarte do DVD, nas páginas dos créditos. Nelas, nem mesmo é mencionado que há um texto nesta parte. Nas pesquisas feitas, ora ele aparece como sendo de Clarice Lispector, ora de Fauzi Arap.

Por favor!
Mais uma vez, recomeçar...

<https://www.letras.mus.br/gonzaguinha/46267/>

7. VOZ DE MÁGOA – Dori Caymmi/Paulo Cesar Pinheiro

Canto tanto as minhas penas, como as minhas esperanças
Umas canto pras morenas, outras canto pras crianças
Tenho sempre uma cantiga, ou faço alguma na hora
Pra consolo de quem briga, pra o alento de quem chora

É feliz a voz do vento, é contente a voz da água
Mas o meu contentamento sai de mim com voz de mágoa
Mas se eu canto a dor que existe, é que sei que lá no fundo,
todo canto, mesmo triste, ameniza a dor do mundo

É feliz a voz do vento, é contente a voz da água
Mas o meu contentamento sai de mim com voz de mágoa
Mas se eu canto a dor que existe, é que sei que lá no fundo,
Todo canto, mesmo triste, ameniza a dor do mundo

<https://www.vagalume.com.br/maria-bethania/voz-de-magoa.html>

8. GOSTOSO DEMAIS – Dominginhos/Nando Cordel

Tô com saudade de tu, meu desejo
Tô com saudade do beijo e do mel
Do teu olhar carinhoso
Do teu abraço gostoso
De passear no teu céu

É tão difícil ficar sem você
O teu amor é gostoso demais
Teu cheiro me dá prazer
[Eu] Quando estou com você
Estou nos braços da paz

Pensamento viaja
E vai buscar meu bem-querer
Não dá pra ser feliz assim
Tem dó de mim
O que [que] eu posso fazer

<https://www.letras.mus.br/>

9. BELA MOCIDADE – Donato Alves/Francisco Naiva

Quando [...] me lembro
Da minha bela mocidade

Eu tinha tudo à vontade
Brincando no boi de Axixá

Eu <brincava> com você
Naquela praia ensolarada
[...] a tua pele bronzeada
Eu começava a contemplar

Mas [...] o vento buliçoso balançava <seus> cabelos
[...] eu ficava com ciúme do perfume ele tirar
<E> quando o banzeiro quebrava
Teu lindo rosto molhava
E a gente se embolava na areia do mar (bis)

<https://www.vagalume.com.br/maria-bethania/bela-mocidade.html>

10. ALEGRIA – Arnaldo Antunes

[...] vou te dar alegria
[...] vou parar de chorar
[...] vou raiar o novo dia
Eu vou sair do fundo do mar
Eu vou sair da beira do abismo
<E cantar e cantar e cantar>
A tristeza é uma forma de egoísmo
Eu vou te dar eu vou te dar eu vou

Hoje tem goiabada
Hoje tem marmelada
Hoje tem palhaçada
O circo chegou

Hoje tem batucada
Hoje tem gargalhada
Riso e risada
<De> meu amor

<https://www.letras.mus.br/arnaldo-antunes/91396/>

11. VOCÊ NÃO SABE – Roberto Carlos/ErasmO Carlos

Você não sabe quanta coisa eu faria
Além do que já fiz
Você não sabe até onde eu chegaria
Pra te fazer feliz

Eu chegaria
Onde só chegam os pensamentos
Encontraria uma palavra que não existe
Pra <lhe> dizer nesse meu verso quase triste

Como é grande o meu amor

Você não sabe que os anseios do seu coração
São muito mais pra mim
Do que as razões que eu tenha
Pra dizer que não
E eu sempre digo sim
E ainda que a realidade me limite
A fantasia dos meus sonhos me permite
Que eu faça mais do que as loucuras
Que já fiz pra te fazer feliz

Você só sabe
Que eu te amo tanto
[...] na verdade
Meu amor não sabe o quanto
E se soubesse iria compreender
Razões que só quem ama assim pode entender

Você não sabe quanta coisa eu faria
Por um sorriso seu
Até onde chegaria
Amor igual ao meu

Mas se preciso for
Eu faço muito mais
Mesmo que eu sofra
Ainda assim eu sou capaz
De muito mais
Do que as loucuras que já fiz
Pra te fazer feliz

<https://www.diariofm.com.br/letras/roberto-carlos/voce-nao-sabe>

12. DINDI – Tom Jobim/Aloysio de Oliveira

Céu, tão grande é o céu
E bandos de nuvens que passam ligeiras
Prá onde elas vão, ah, eu não sei, não sei
E o vento que fala das folhas
Contando as histórias que são de ninguém
Mas que são minhas e de você também
Ah, Dindí
Se soubesses do bem que eu te quero
O mundo seria, Dindí, tudo, Dindí, lindo, Dindí
<Ah>, Dindí
Se um dia você for embora me leva contigo, Dindí
[...] Olha, Dindí, escuta, Dindí
E as águas deste rio

Aonde vão? Eu não sei
A minha vida inteira, esperei, esperei por vo...cê, Dindí
Que é a coisa mais linda que existe
[...] você não existe, Dindí.
Olha Dindi, escuta Dindi advinha Dindi

<https://www.letras.mus.br/tom-jobim/49033/>

13. TATUAGEM – Chico Buarque/Ruy Guerra

Quero ficar no teu corpo
Feito tatuagem
Que é pra te dar coragem
Pra seguir viagem
Quando a noite vem

E também pra me perpetuar
Em tua escrava
Que você pega, esfrega
Nega, mas não lava

Quero brincar no teu corpo
Feito bailarina
Que logo se alucina
Salta e te ilumina
Quando a noite vem

E nos músculos exaustos
Do teu braço
Repousar frouxa, murcha, farta,
Morta de cansaço

Quero pesar feito cruz
Nas tuas costas
Que te retalha em postas
Mas no fundo gostas
Quando a noite vem

Quero ser a cicatriz
Risonha e corrosiva
Marcada a frio
Ferro e fogo
Em carne viva

Corações de mãe, arpões
Sereias e serpentes
Que te rabiscam
O corpo todo
Mas não sentes

<https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/45179/>

14. MEU AMOR É MARINHEIRO – Alain Oulman – Versão: Manuel Alegre

Meu amor é marinheiro
E mora no alto mar
Seus braços são como o vento
Ninguém os pode amarrar
Quando chega à minha beira
Todo o meu sangue é um rio
Onde o meu amor aborda
Seu coração, um navio

Meu amor
Disse que eu tinha
Na boca um gosto, a saudade
E os cabelos onde nascem
Os ventos e a liberdade

Meu amor é marinheiro
Quando chega à minha beira
Acende um cravo na boca
E canta dessa maneira

Eu vivo lá longe, longe...
Onde dormem os navios
Mas um dia hei de voltar
Nas águas de nossos rios
Hei de passar nas cidades
Como o vento nas areias
E abrir todas as janelas
E abrir todas as cadeias

Meu amor é marinheiro
E mora no alto mar
Coração que nasceu livre
Não se pode acorrentar

<https://www.lettras.mus.br/maria-bethania/164702/>

15. TODOS OS LUGARES – Sueli Costa/Tite de Lemos

Frequentas as minhas mais
Estranhas fantasias

E todas as manhãs
És o meu pão e elite
Me salvas do jejum
Nas madrugadas frias

E à noite sempre volto a te pedir:
Me aceite

Não venho de lugar algum
Especialmente
Pois já passei por todos os lugares
Eu muito sinto tudo isso e sei que sentes
Se acaso não concordo quando me acordares

<https://www.lettras.mus.br/sueli-costa/378855/>

TEXTO: Depois de uma tarde - Clarice Lispector

[...] depois de uma tarde de “quem sou eu” e de acordar à uma da madrugada ~~ainda~~ em desespero – eis que às três horas da madrugada [eu] acordei e me encontrei. [...] Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente [isso] eu sou eu. [...] você é você. É [lindo é] vasto, vai durar. [Eu já sei mais ou menos o que eu vou fazer em seguida, mas por enquanto (pausa), olha pra mim (pausa maior) e me ama. (Pausa longa) Não. [Tu] olhas pra ti e te amas. É o que está certo.]

16. ROSA DOS VENTOS – Chico Buarque

E do amor gritou-se o escândalo
Do medo criou-se o trágico
No rosto pintou-se o pálido
E não rolou uma lágrima
Nem uma lástima para socorrer

E na gente deu o hábito
De caminhar pelas trevas
De murmurar entre as pregas
De tirar leite das pedras
De ver o tempo correr

Mas sob o sono dos séculos
Amanheceu o espetáculo
Como uma chuva de pétalas
Como se o céu vendo as penas
Morresse de pena
E chovesse o perdão

E a prudência dos sábios
Nem ousou conter nos lábios
O sorriso e a paixão

Pois transbordando de flores

A calma dos lagos zangou-se
A rosa-dos-ventos danou-se
O leito do rio fartou-se
E inundou de água doce
A amargura do mar

Numa enchente amazônica
Numa explosão atlântica
E a multidão vendo em pânico
E a multidão vendo atônita
Ainda que tarde
O seu despertar

http://www.chicobuarque.com.br/letras/rosadosv_69.htm

17. INSTRUMENTAL: ATÉ O FIM (Chico Buarque) – O QUERERES (Caetano Veloso) – BAIÃO (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga) – QUI NEM JILÓ (Luiz Gonzaga) – PISA NA FULÔ (João do Vale/Silveira Jr/Ernesto Pires)

18. VIRAMUNDO - Gilberto Gil/Capinam

Sou viramundo virado
Nas rondas da maravilha
Cortando a faca e facão
Os desatinos da vida
Gritando para assustar
A coragem da inimiga
Pulando pra não ser preso
Pelas cadeias da intriga
Prefiro ter toda a vida
A vida como inimiga
A ter na morte da vida
Minha sorte decidida

Sou viramundo virado
Pelo mundo do sertão
Mas inda viro este mundo
Em festa, trabalho e pão
Virado será o mundo
E viramundo verão
O virador deste mundo
Astuto, mau e ladrão
Ser virado pelo mundo
Que virou com certidão
Ainda viro este mundo
Em festa, trabalho e pão

<https://www.letras.mus.br/gilberto-gil/556799/>

19. TUDO DE NOVO – Caetano Veloso

Minha mãe, meu pai, meu povo
Eis aqui tudo de novo
A mesma grande saudade
A mesma grande vontade
Minha mãe, meu pai, meu povo

Minha mãe me deu ao mundo
De maneira singular
Me dizendo a sentença
Pra eu sempre pedir licença
Mas nunca deixar de entrar

Meu pai me mandou pra vida
Num momento de amor
E o bem daquele segundo
Grande como a dor do mundo
Me acompanha onde eu vou

Meu povo, sofremos tanto
Mas sabemos o que é bom
Vamos fazer uma festa
Noites assim, como essa
Podem nos levar pra o tom

<https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/572215/>

20. DOCE – Roque Ferreira

A lagoa escura que a Bahia tem
Que a areia branca ardeou
São as águas de Oxum que Caymmi batizou

Toda palavra linda que a Bahia tem
De santo, comida e amor
Foi o canto de Caymmi que embelezou

Quem cantou a Bahia foi Oxum
Foi Oxum quem encantou
Mas quem embalou a Bahia e adoçou. (MB: mas quem adoçou a Bahia e embalou)
Foi Caymmi, ioiô

<https://www.letras.mus.br/roque-ferreira/doce/>

21. ORAÇÃO DE MÃE MENININHA – Dorival Caymmi

Ai! Minha mãe
Minha mãe Menininha

Ai! Minha mãe
Menininha do Gantois

A estrela mais linda, hein
Tá no Gantois
E o sol mais brilhante, hein
Tá no Gantois
A beleza do mundo, hein
Tá no Gantois
E a mão da doçura, hein
Tá no Gantois
O consolo da gente, ai
Tá no Gantois
E a Oxum mais bonita hein
Tá no Gantois

Olorum quem mandou essa filha de Oxum
Tomar conta da gente e de tudo cuidar
Olorum quem mandou eô ora iê iê ô

<https://www.letras.mus.br/dorival-caymmi/1117675/>

22. EU E ÁGUA – Caetano Veloso

A água arrepiada pelo vento
A água e seu cochicho
A água e seu rugido
A água e seu silêncio

A água me contou muitos segredos
Guardou os meus segredos
Refez os meus desenhos
Trouxe e levou meus medos

A grande mãe me viu num quarto cheio d'água
Num enorme quarto lindo e cheio d'água
E eu nunca me afogava

O mar total e eu dentro do eterno ventre
E a voz do meu pai, voz de muita águas
Depois o rio passa
Eu e água, eu e água
Eu

Cachoeira, lago, onda, gota
Chuva miúda, fonte, neve, mar
A vida que me é dada
Eu e água

Água

Lava as mazelas do mundo

E lava a minha alma

<https://www.cifraclub.com.br/caetano-veloso/566098/letra/>

23. AGRADECER E ABRAÇAR – Gerônimo/Vevé Calazans

Abracei o mar na lua cheia, abracei

Abracei o mar

Abracei o mar na lua cheia, abracei

Abracei o mar

Escolhi melhor os pensamentos, pensei

Abracei o mar

É festa no céu, é lua cheia, sonhei

Abracei o mar E na hora marcada “Dona Alvorada” chegou para se banhar

E nada pediu

Cantou pro mar

(E nada pediu)

Conversou com o mar

(E nada pediu)

E o dia sorriu

Uma dúzia de rosas, cheiro de alfazema, presentes eu fui levar

E nada pedi

Entreguei ao mar

(E nada pedi)

Me molhei no mar

(E nada pedi)

Só agradei

<https://www.letras.mus.br/maria-bethania/886917/>

24. VENTO DE LÁ / IMBELEZÔ – Roque Ferreira

Só sem amor a dor me aconteceu

Você chegou imbelezô, imbelezô eu

Imbelezô eu, imbelezô eu

Alecrim beira d'água

Que me beijou percebeu

Alguma coisa em mim aconteceu

A mão que me tocou imbelezô eu

Imbelezô eu, imbelezô eu

Imbelezada no espelho da paixão

Tô amarrada no cais do coração

Que me tomou e me prendeu

Imbelezô, imbelezô, imbelezô eu

Imbelezô eu, imbelezô eu

Imbelezô, imbelezô, imbelezô eu

Foi o vento de lá, foi de lá que chegou
Foi o vento de Iansã dominador que dormia
Nos braços da manhã e despertou

Mestre Chico jangadeiro
Depois de olhar o céu
Guardou a rede de arrasto
Não foi pescar xaréu

Mercador que foi pra feira
Não encontro freguesia
E não teve capoeira
Que mostrasse valentia

Foi o vento de lá, foi de lá que chegou
Foi o vento de Iansã dominador que dormia
Nos braços da manhã e despertou

Lia que nunca rezava
Foi rezar naquele dia
Por querer por quem chorava
Voltou pra sua companhia
A barra do mar fechava
Mas a flor do amor se abria

Lia foi sambar só
Foi sambar só
Lia foi sambar só
Na ventania

Foi o vento de lá, foi de lá que chegou
Foi o vento de Iansã dominador que dormia
Nos braços da manhã e despertou

Lia foi sambar só
Foi sambar só
Lia foi sambar só
Na ventania

Imbelezô eu, imbelezô eu
Imbelezô, imbelezô, imbelezô eu
Imbelezô eu, imbelezô eu
Imbelezô, imbelezô, imbelezô eu

<https://www.letras.mus.br/maria-bethania/imbelezo/>

25. FOLIA DE REIS – Roque Ferreira

Boa noite quem é de dentro
Boa noite quem é de fora
Salve a hóstia e cálix bento
O menino deus e Nossa Senhora

De a paz a sua casa pra nossa folia
Em nome dos santos reis
E do santo filho de Maria

Boa noite quem é de dentro
Boa noite quem é de fora
Salve a hóstia e cálix bento
O menino deus e Nossa Senhora

Os três reis foram chamados pela estrela guia
Incenso, ouro e mira pra o santo filho de Maria
Nos cantamos nesse dia com muita alegria
Louvando os santos reis e o santo filho de Maria

Boa noite quem é de dentro
Boa noite quem é de fora
Salve a hóstia e cálix bento
O menino deus e Nossa Senhora

<https://www.letras.mus.br/maria-bethania/folia-de-reis/>

26. MÃE MARIA – Custódio Mesquita

Dos serões da casa grande ainda me lembro
Dos meus dias de infância mais risonhos
Mãe Maria com voz doce de sonolenta
Mãe Maria que chorava no meu pranto
Mãe Maria que embalava minhas lendas
Mãe Maria que sonhava nos meus sonhos
Depois eu parti, Mãe Maria
Outros sonhos mais belos sonhei
E as lendas que você me dizia, Mãe Maria
De outros lábios também escutei
Depois eu sofri, Mãe Maria
E outras mágoas maiores eu provei
E as lendas que você me dizia
Mãe Maria
Em outras mãos eu deixei

TEXTO: Câmara de ecos – Wally Salomão

[Eu] Cresci sob um teto sossegado,
meu sonho era um pequenino sonho meu.
Na ciência dos cuidados fui treinado.
Agora, entre meu ser e o ser alheio
a linha de fronteira se rompeu.

(SALOMÃO, 2007)

<http://antoniocicero.blogspot.com.br/2010/11/waly-salomao-camara-de-ecos.html>

27. EU A VIOLA E DEUS – Rolando Boldrin

< Quando > Eu vim-me embora
[...] na hora cantou um passarinho
Porque [...] vim sozinho
Eu, a viola e Deus
Vim parando assustado, espantado
Com as pedras do caminho
Cheguei <cheguei sozinho>
<Eu>A viola, [...] e Deus

Esperando encontrar o amor
Que é < dessas > velhas toadas canções
Feito as modas <prá> gente cantar
Nas quebradas dos grandes sertões

A poeira do velho estradão
Deixou marcas no meu coração
E nas palmas da mão e do pé
Os catiras de uma mulher [...]

[Ai que] Essa hora da gente ir-se embora é doída
Como é dolorida,
Eu, a viola e Deus

Eu vou-me embora
E na hora vai cantar um passarinho
Porque eu vou sozinho (MB: vou sozinho)
Eu, a viola e Deus

<https://www.letras.mus.br/rolando-boldrin/222601/>

28. CRIAÇÃO – Chico Lobo

Moço quando ouvir viola
Nas quebradas do sertão
Pode crer bem lá no céu (Bis)
Já está raiando um luarão

Vem com as estrelas a lua cheia
E faz no céu novo clarão

Dentre todas a mais bela se fez
Sonho e despertou
Dói no coração agreste (Bis)
De quem sempre acreditou

Que a lua cheia vem com as
Estrelas pra clarear o coração
Ai, ai

Bem no meio da clareira,
Vive horas de amor
Ele acoita com a Iaras, (Bis)
Com as araras e fulôs

E a lua cheia que não queria,
Por ele se apaixonou

Certa vez a lua branca
Com ele se enrabichou
Ficou prenha de cantiga (Bis)
Da viola do cantor

E a lua cheia, mãe sertaneja
Gerou filhos desse amor
Ai, ai

Sua prole virou mata,
Virou bicho, assombração
Com o choro da viola, (Bis)
O parto se fez canção

E a lua cheia
Vem com as estrelas
Pra festejar a criação
Ai, ai

Quem vê aquela casa de caboclo
Feita de palha e reboco
Que a mata beija e abraça

<https://www.lettras.mus.br/chico-lobo/1123020/>

29. CASA DE CABOCLO – Paulo Dafilin/Roque Ferreira

Como pode saber?
Olhando assim lá de fora
Que dentro desse rancho mora
A mais bela flor da raça

Falo da Rosa
Que quando me beija
A minha pele acobreia
Minha alma chora

Flor mestiça
Que não tem receio
Em ser brasileira
Quando aflora

Bendito
Aquele que semeia
Verdes a mão cheia
E diz a flor floreia

Quem vê aquela casa de caboclo
Feita de palha e reboco
Que a mata beija e abraça

Como pode saber?
Olhando assim lá de fora
Que dentro desse rancho mora
A mais bela flor da raça

Falo da Rosa
Que quando me beija
A minha pele acobreia
Minha alma chora

Flor mestiça
Que não tem receio
Em ser brasileira
Quando aflora

Bendito
Aquele que semeia
Verdes a mão cheia
E diz a flor floreia

<https://www.lyrics.com/lyric/33573472/Abra%C3%A7ar+e+Agradecer/Casa+de+Caboclo>

TEXTO: Candeeiro – Carmem L. Oliveira

Você quase não sabe nada sobre mim. Uma vez [eu] fui morar no alto da colina e fiquei tão abismada com a beleza natural, o rio, a cachoeirinha, a mata, que empilhei uma casa apoiada nas pedras [e mudei, mudar e] [m]orar na casa da colina mudou tudo. Mudou a mim, [e] mudou a vida. Lá, como não havia |luz elétrica| eletricidade, eu dependia de lampiões, candeeiros para me locomover com gentileza pelo escuro. De noite [eu] via os vagalumes incendiando o breu. Se a noite estava estrelada, eu dormia fora d[a] casa e me deslumbrava. Tanta estrela me transportava p[a]ra um céu acolhedor. Só tinha anjo-lá.

A casa me ensinou a pertencer a um lugar. O lampião iluminava o ambiente, mas o candeeiro [o candeeiro] era íntimo. Eu mesma carregava [a] luz por onde ia. Havia uma sensação de amor, difícil de explicar. Era como se eu estivesse transportando [o] amor. Uma carregadeira d[o] amor.

Você não me vê assim, vê? Pois esta sou eu.

<http://luzesenuvens.blogspot.com.br/2015/01/pois-esta-sou-eu.html>

30. ALGUMA VOZ – Dori Caymmi/Paulo César Pinheiro

Quando eu ouço a voz da fonte
Não sei que canto que encerra
Parece o gozo do mundo
Dentro do ventre da terra

Quando eu ouço a voz do rio
Me lembro de passarinho
Um é livre outro é vadio
Cantando pelo caminho

Quando eu ouço a voz do vento
Não acerto nem me engano
Não é mágoa nem lamento
É cantiga de cigano

Quando eu ouço a voz do mar
Tanto é mansa quanto ataca
Não sei quando é de ninar
Nem sei quando é de ressaca

Quando eu ouço alguma voz
Na janela do horizonte
De alguém cantando por nós
É Deus cantando defronte

Quando eu ouço a voz do mar
Tanto é mansa quanto ataca
Não sei quando é de ninar
Nem sei quando é de ressaca

Quando eu ouço alguma voz
Na janela do horizonte
De alguém cantando por nós
É Deus cantando defronte

<https://www.letras.mus.br/maria-bethania/alguma-voz/>

31. MARACANANDÉ (CANTO Tupi) – Marcia Siqueira

Maracanandé ê ô [...]

<http://www.biscoitofino.com.br/produto/abracar-e-agradecer-2/>

32. XAVANTE – Chico César

Xavante - Chico César
Avante xavante cante
Feito aí cantasse o ar
Aragem fria constante
Pusesse mesmo a cantar

A voz de um Brasil distante
Que tanto diz quanto cala
Da dança do fogo, da fala
Da gente desse lugar
Avante xavante cante
O vento canta contigo
Não contente mais cantante
Como amante feito amigo

Irmão quem sabe bastante
Que a própria a manta partilha
Confiante na maravilha
De fazer-se ao leu o abrigo

Avante xavante cante
Viver é a própria cantiga
Viventes de agora e antes
Gigantes da lua antiga

A eterna lua elegante
Que dentro do peito viceja
No canto que nós sobeja
Avante xavante cante

<https://www.letras.mus.br/maria-bethania/xavante/>

33. POVOS DO BRASIL – Leandro Fregonesi

Quando o samba começou na areia
Festa na aldeia de Tupinambá
Fez brilhar a luz da lua cheia
Deus Tupã clareia deixa clarear

Jurunas, Guaranis, Caingangues, Caipis
Terenas, Carajás e Suruís
Xavantes, Pataxós, Apurinãs, Kamayurás
Cambebas, Canidés e Cariris

São povos do brasil donos desse chão
Herança cultural do nosso sangue
Eu sou Tupiniquim, sou Caiapó
Sou Curumim, Tumbalalá, Kaxinawá, Yanomami

Parintintin, Tabajara, Tiriyó, Macuxí
Potiguara, Anambé, Kaxixó, Ticuna
Tuyuka, Bakairi, Crenacarore, Kalapalo
Kanoê, Enawenê-nawê

Quando o samba começou na areia
Festa na aldeia de Tupinambá
Fez brilhar a luz da lua cheia
Deus Tupã clareia deixa clarear
<https://www.letras.mus.br/maria-bethania/povos-do-brasil/>

34. MOTRIZ – Caetano Veloso

Embaixo a Terra e em cima o macho, o céu
E, entre os dois, a ideia de um sinal
Traçado em luz e em tudo a voz de minha mãe
E a minha voz na dela
A tarde dói de tão igual

A tarde que atravessa o corredor
Que paz! Que luz que faz! Que voz! Que dor!
Que doce amargo cada vez que o vento traz
A nossa voz que chama verde do canavial, canavial
E nós, mãe Candeias, motriz

Aquilo que eu não fiz e tanto quis
É tudo o que eu não sei, mas a voz diz
E que me faz e traz capaz de ser feliz
Pelo Céu, pela terra a tarde igual
Pelo sinal, pelo sinal

E nós, mãe
A penha

Matriz
Motriz
Matriz
Motriz

TEXTO: Prece – Clarice Lispector⁶⁸

Meu Deus, me dê [...] coragem de viver trezentos e sessenta e cinco dias e noites, todos vazios [...]. Me dê [...] coragem de considerar esse vazio como uma plenitude. [...] Faça com que eu tenha a coragem de Te amar, sem odiar as Tuas ofensas à minha alma e ao meu corpo. [...] Faça com que eu tenha a coragem de me enfrentar. Faça com que eu saiba ficar com o nada e mesmo assim me sentir [...] plena de tudo. Receba em teus braços o meu pecado de pensar.

35. VIVER NA FAZENDA – Paulo César Pinheiro/Dori Caymmi

Eu gosto de estradas antigas
De velhos sobrados
De breves cantigas
De tempos passados
De vida serena
Dos campos, dos prados
De vir gente morena da beira do mar

Eu gosto de chuva na serra
De pasto molhado
De cheiro de terra
De marca de gado
De ver ribeirinho encachoeirado
De ouvir passarinho no mato cantar

Eu gosto da gota de orvalho na flor do canteiro
Do canto do galo no pé do coqueiro
De cão, de cavalo, do chão do terreiro
De ouvir o vaqueiro distante a boiar

Eu gosto do som da moenda
Dos tempos de outrora
Viver na fazenda, minha Nossa Senhora

⁶⁸ Não aparece o nome da obra a que pertence esse texto nos créditos do DVD, nem seu encarte, nem ao início de sua declamação no próprio DVD. Buscando, achei: é parte de uma prece feita pela personagem Ângela, em *Um sopro de vida* (LISPECTOR, 1999, p. 152). Come é comum nos trabalhos de Bethânia, o texto foi “editado” para o espetáculo. Não há informação se, neste caso, isso foi feito pela própria Bethânia. Esse tipo de intervenção, neste estudo, está sendo considerado da ordem da dramaturgia, seguindo o procedimento de Forin (2013). Informação da autoria de “Prece” em: Ribeiro, 2011. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf8/ST4/003%20-%20Maria%20Jose%20Ribeiro.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2017.

É a única prenda que eu desejo agora
Eu quero ir me embora
Me leva pra lá

<https://www.letras.mus.br/maria-bethania/viver-na-fazenda/>

36. EU TE DESEJO AMOR – Charles Trenet / Versão Nelson Motta

Eu te amei como um filho
Mas o amor também envelhece, embora não devesse
É hora de dizer adeus
Mas antes de partir eu quero desejar a você

Um novo amor no coração
Um céu azul, uma canção e mais que um beijo
Eu te desejo: Um novo amor
Que te alegre e faça rir
Que faça teu corpo sentir frio e calor, prazer e dor
Mais do que eu

Meu coração já aceitou que o nosso tempo já passou
Que para nós não há depois e nem talvez

Eu te desejo: Amor sem fim
Que desejei só para mim
Adeus amor, bem vindo amor
Vamos seguir?

Meu coração já aceitou que o nosso já passou
E para nós não há depois e nem talvez

Eu te desejo: Amor sem fim
Que desejei só para mim
Adeus amor, bem vindo amor
Vamos seguir

<https://www.letras.mus.br/maria-bethania/eu-te-desejo-amor/>

TEXTO: Sou eu mesmo, o trocado – Fernando Pessoa

(Obrigado, obrigado, senhores, muito obrigado, vamos seguir)

(Sou eu mesmo,
Sou eu mesmo o trocado)
Sou eu mesmo o trocado

O emissário sem cartas nem credenciais
O palhaço sem riso o bobo
Com um grande fato de outro
[...]

Sou eu mesmo a charada sincopada que ninguém da roda decifra
Nos serões da província

{ Quanto fui
Quanto não fui
Tudo isso {eu} sou
Quanto quis
Quanto não quis tudo isso me forma
Quanto amei ou deixei de amar
É a mesma saudade em mim }

Sou eu mesmo [...]
{ Sou eu mesmo a charada sincopada que ninguém da roda decifra }

<6-8-1931, original. Poesias de Álvaro de Campos. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1944
(imp. 1993).-49.>

37. NON JE NE REGRETTE RIEN – Michel Vaucaire/Charles Dumont

Non, rien de rien
Non, je ne regrette rien
Ni le bien qu'on m'a fait
Ni le mal, tout ça m'est bien égal

Non, rien de rien
Non, je ne regrette rien
C'est payé, balayé, oublié
Je me fous du passé

Avec mes souvenirs
J'ai allumé le feu
Mes chagrins mes plaisirs
Je n'ai plus besoin d'eux

Balayés mes amours
Avec leurs trémolos
Balayés pour toujours
Je repars à zéro

Non, rien de rien
Non, je ne regrette rien
Ni le bien qu'on m'a fait
Ni le mal, tout ça m'est bien égal

Non, rien de rien
Non, je ne regrette rien
Car ma vie, car mes joies
Pour aujourd'hui
Ça commence avec toi

<https://www.letras.mus.br/edith-piaf/73453/>

Transcrição da tradução de um fragmento da letra em francês declamado entre a primeira e a segunda volta da música:

Não me arrependo de nada
Nem do bem que me fizeram nem do mal
Tudo isso tanto faz
Não me arrependo de nada
Está pago, varrido, esquecido
Não estou nem aí pra o passado
Com as minhas lembranças eu acendi o fogo
Minhas tristezas meus prazeres
Não preciso mais deles
Varridos os meus amores
Com os seus tremores varridos para sempre
Recomeço do zero
Não me arrependo de nada
Nem do bem que me fizeram nem do mal
Pra mim tanto faz
Não me arrependo de nada porque a minha vida as minhas alegrias
Hoje começam com você

(“Obrigada”; “obrigada”; “Bravo”; “Obrigada, senhores”)

38. SILÊNCIO – Flávia Wenceslau

Silêncio, hoje eu preciso tanto ouvir o céu
Já não é mais urgente assim falar
Meu coração precisa repousar

Eu venho lá dos sertões onde a saudade se perdeu
Daquela estrada empoeira que doeu
Feito uma flor que resistiu, assim sou eu

Silêncio, eu quero ouvir o que me diz a imensidão
[...] saber se minha alma tem razão
Quando acredita que essas coisas vão <durar>
Silêncio, <pr’eu> me lembrar de tanta coisa que <já> sonhei
Encontrar todas as folhas que eu juntei
Por <essa> estrada que me traz até a mim

<https://www.letras.mus.br/flavia-wenceslau/silencio/>

39. INSTRUMENTAL: CARCARÁ – João do Vale/ José Cândido

FIM

Bis

**40. SANTO AMARO Ê, Ê (Tradicional) // QUIXABEIRA (Tradicional) // MINHA
SENHORA (Tradicional) // VIOLA, MEU BEM (Marcio Valverde/Chico Porto) //**
RECÔNCAVO // RECONVEXO (Caetano Veloso) //

Trabalhei o ano inteiro
Trabalhei o ano inteiro
Na esquiva de São Paulo
Só pra passar fevereiro em Santo Amaro
Odiê, odiá
Odiê, odiá

Quem vem lá sou eu
Quem vem lá sou eu
A cancela bateu
Cavaleiro sou eu
Alô meu Santo Amaro
Vim me conhecer
Eu vim me conhecer
Samba Santo Amarense
Pra gente aprender
Pra gente aprender

Eu sou a chuva que lança a areia do Saara
Sobre os automóveis de Roma
Eu sou a sereia que dança, a destemida Iara
Água e folha da Amazônia
Eu sou a sombra da voz da matriarca da Roma Negra
Você não me pega, você nem chega a me ver
Meu som te cega, careta, quem é você?
Que não sentiu o suingue de Henri Salvador
Que não seguiu o Olodum balançando o Pelô
E que não riu com a risada de Andy Warhol
Que não, que não, e nem disse que não

Minha senhora
Onde é que você mora?
Minha senhora
Onde é que você mora?

Vou fazer minha morada
Por cima do morro
É lá, é lá, é lá
Minha morada é lá
Toca a repeti meu amor, ai ai ai
Toca a repeti meu amor, ai ai ai

Eu nunca vi tanta areia no mar
Sereia, sereia, sereia, sereia

Eu nunca vi tanta areia no mar
Sereia, sereia, sereia, sereia

A menina foi embora
A menina foi embora
Foi embora e me deixou
Nas asas de um passarinho
Ela voou, voou
Nas asas de um passarinho
Ela voou, voou

Vamos embora pro sertão
Viola meu bem, viola
Eu aqui não me dou bem
Viola meu bem, viola

Sou maquinista da leste
Sou empregado do trem
Vamos embora pro sertão
Eu aqui não me dou bem
Viola meu bem, viola

Eu sou o preto norte-americano forte
Com um brinco de ouro na orelha
Eu sou a flor da primeira música a mais velha
Mais nova espada e seu corte
Eu sou o cheiro dos livros desesperados, sou Gitá gogoya
Seu olho me olha, mas não me pode alcançar
Não tenho escolha, careta, vou descartar
Quem não rezou a novena de Dona Canô
Quem não seguiu o mendigo Joãozinho Beija-Flor
Quem não amou a elegância sutil de Bobô
Quem não é recôncavo e nem pode ser reconvexo

Vamos embora pro sertão
Eu aqui não me dou bem
Viola meu bem, viola
Viola meu bem, viola
Viola meu bem, viola
Viola meu bem, viola

<https://www.kboing.com.br/maria-bethania/santo-amaro-e-e-quixabeira-reconvexo-minha-senhora-viola-meu-bem-ao-vivo/>

(“Muito obrigada, São Paulo”)

(“Obrigada”)

41. O QUE É, O QUE É – Gonzaguinha

[...]

Viver

E não ter a vergonha

De ser feliz

Cantar e cantar e cantar

A beleza de ser

Um eterno aprendiz

[...]

Eu sei

Que a vida devia ser

Bem melhor e será

Mas isso não impede

Que eu repita

É bonita, é bonita

E é bonita

Viver

E não ter a vergonha

De ser feliz

Cantar e cantar e cantar

A beleza de ser

Um eterno aprendiz

[...]

Eu sei, eu sei

Que a vida devia ser

Bem melhor e será

Mas isso não impede

Que eu repita

É bonita, é bonita

E é bonita

OBS. : MB canta somente o refrão, e no lugar do verso “Cantar e cantar e cantar”, ela fala somente “cantar”.

<https://www.letras.mus.br/gonzaguinha/463845/>

(Coloca o microfone no chão para sair; os músicos seguem cantando, enquanto ela faz reverências do lado esquerdo do palco, ao centro e do lado direito, aos espectadores, muitos deles a essa altura já de pé diante dela acenando fotografando etc. faz gestos a todos depois reverencia aos músicos, dança de um lado e de outro, manda beijos, fala “bye”, faz gestos, põe a mão no coração, mãos para o céu, e sai da mesma maneira como em todos os seus shows: apontando para cima, desaparece. Nesse momento os músicos arrematam a canção)

Viver
E não ter a vergonha
De ser feliz
Cantar e cantar e cantar
A beleza de ser
Um eterno aprendiz

Ah meu Deus!
Eu sei, eu sei

Que a vida devia ser
Bem melhor e será
Mas isso não impede
Que eu repita
É bonita, é bonita
E é bonita

(Os músicos fazem uma coda percussiva para arrematar de vez o show)

(Volta, então, a narração de Renata Sorrah, com os letrados de Gringo Cardia, numa continuação do MiniDoc, fechando, assim, o DVD 1 desta caixa.)

“Festa, amor e devoção, ensinamentos de Dona Canô que sua filha transforma numa palavra – o canto. A vida que só é vida na realização de seu ofício. No caso de Bethânia não há uma obra, há um ser. Um ser que emerge do ofício de cantar. Um canto, uma voz, uma alma, que felizmente, podemos compartilhar.”

(Ao som de Começaria tudo outra vez, de Gonzaguinha, passam os créditos do show, da banda, do design digital, do conteúdo digital, da gravação em dois dias de agosto de 2016, dos dois vídeos extras (DVD 2), da Biscoito Fino, das canções, seus autores e suas editoras, do MiniDoc, do DVD 2.)

ANEXO III

DVD 2 – EXTRAS

DESCRIÇÃO GERAL

(Alguns comentários)

LINKS

1) MANGUEIRA 2016 / A MENINA DOS OLHOS DE OYÁ

Música “do MENU” (link independente, abaixo, à esquerda, onde se ouve ininterruptamente um trecho de canção, até que se escolha uma das opções dadas): Pot-pourri de Sambas de roda (corresponde ao 1º BIS ao final do show, no qual se ouve reações do público (áudio): “Linda! (Aplausos)”.

Vídeo-clip com imagens da Mangueira e duas “voltas” do samba enredo em homenagem à Maria Bethânia, que levou a Mangueira ao 1º lugar do Carnaval do Rio de Janeiro do ano de 2016.

A letra do samba enredo, como é comum acontecer quando o homenageado é um músico,⁶⁹ cita vários títulos de sucesso na voz de Maria Bethânia. É comum também, e nesse samba isso acontece já na primeira frase, a letra ou título do tema citado trazer junto sua melodia original: “Quem me chamou, não vai poder chamar de novo”, da canção de Gonzaguinha, passa a ser, então: “Quem me chamou?”, sugerindo uma pergunta, e sua resposta: “Mangueira...”. Com a mesma melodia e mesmas palavras, na primeira parte da frase musical e da letra, o recurso é muito efetivo para envolver o público no Sambódromo, a maioria pertencente à própria comunidade. Assim, nesse samba, as citações deram um ótimo resultado, porque o repertório de Bethânia tem grandes e sugestivos títulos de sucesso (o público reconhece, ainda que intuitiva ou vagamente), que funcionam poeticamente e ainda revelam a personalidade da intérprete homenageada pela tradicional Escola de Samba. Além disso, o refrão do samba “pegou” rapidamente, o arranjo da bateria, com suas viradas rítmicas e as modulações na melodia/harmonia o enriqueceram ainda mais, fazendo-o completamente arrebatador na avenida.

Um detalhe anedótico (não no sentido da piada, mas de acontecimento envolvendo o processo da montagem do desfile da Mangueira nesse ano) é revelado pela mãe de santo

⁶⁹ Temos o exemplo dos próprios Doces Bárbaros, de que a cantora fez parte, de Chico Buarque, de Tom Jobim, de sambistas “da antiga”, como Braguinha, do “chorão” Pixinguinha etc., entre os homenageados com tema e samba enredo no Carnaval do Rio de Janeiro.

que então ocupava o lugar e a função que Mãe Menininha exercia quando Bethânia assumiu a religiosidade do Candomblé. Ela disse que sabia que a Mangueira e, por extensão, a cantora homenageada sairiam vitoriosas. E que se não fosse assim, ela não permitiria que sua “filha” aceitasse o convite da Escola de Samba, dando a entender que Bethânia foi consultá-la antes de aceitar o convite da Mangueira. (O referido vídeo sumiu de circulação... Mistérios...)

2) PRÊMIO DA MÚSICA BRASILEIRA 2015 / ANO MARIA BETHÂNIA 26ª EDIÇÃO

MÚSICA QUE SOA ENQUANTO PASSAM LEGENDAS: “Até o fim”, de Chico Buarque.

Direção: J. M. Machline

Cenografia: Gringo Cardia e Uma Banda

Renata Sorrah (atriz) fala o texto, de Fauzi Arap, abrindo a cerimônia (Bethânia dizia este texto em um dos primeiros dos seus shows nesse formato em que ela se especializou).

Juca de Oliveira (ator) apresenta o Prêmio.

Apresenta-se um **vídeo** curto com as pessoas que participaram do show da entrega do Prêmio nessa edição em homenagem à Maria Bethânia. São somente atores e cantores, a maioria destes, compositores dos quais a cantora gravou alguma canção.

3) MARIA DE TODOS NÓS / EXPOSIÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS

O nome da **exposição** foi tirado de um poema de Mabel (terceira irmã de Caetano e Bethânia, poeta, professora, mencionada em um verso da canção “Genipapo absoluto”, do disco *Estrangeiro* (1989), de Caetano Veloso). A exposição inspirada em Bethânia constava de 1.402 peças de artistas populares. No **vídeo**, também sucinto, do evento, podemos identificar muitos dos objetos feitos com temas recorrentes na vida e na carreira da artista, como por exemplo (nomes não oficiais das peças); “o camarim”, perto do palco, meio circense (paixão de infância da cantora); “santos de latão”, católicos e afros (sincretismo religioso, marca da religiosidade de Bethânia); fotos etc.

MÚSICA QUE SOA ENQUANTO PASSAM LEGENDAS E DEPOIS CENAS DO EVENTO: “Viramundo”, de Gilberto Gil.

4) A HOMENAGEM DOS NORDESTINOS DA FEIRA DE SÃO CRISTÓVÃO / RIO DE JANEIRO

“Arraiá”, clima de **Festa Junina**, outra das festas e estilo musical muito popular no Nordeste que Bethânia vem cantando desde muito tempo. Festas que misturam o religioso e o pagão e que, vinda de Portugal e Espanha, tomou características peculiares em todo o Brasil, em cada região com suas particularidades.

Este 4º **documento** foi realizado pela TVBrasil.

MÚSICA QUE SOA ENQUANTO PASSAM LEGENDAS E DEPOIS CENAS DO EVENTO: “Viramundo”, de Gilberto Gil.

5) MARIA BETHÂNIA VISTA PELOS SEUS FÃS

Fotos e vídeos de fãs, com assinatura de cada um como legenda e a *hashtag* #EUNOABRAÇAREAGRADECER. A iniciativa dessa troca (e o fato de essas fotos e vídeos entrarem no DVD) foi bem simpática e criou um elo interativo-afetivo com os fãs da cantora. Em geral, não se pode fotografar e gravar shows, o que, nos dias de hoje, com o avanço das tecnologias celulares etc., é difícil impedir que sejam feitos. Sendo este um álbum comemorativo, foi uma ideia de agradecimento ao público da cantora muito bem pensada, juntando delicadeza, emoção e, por que não, um certo charme de marketing.

ANEXO IV

MATÉRIA SOBRE AS COMEMORAÇÕES DOS 50 ANOS DE CARREIRA DA CANTORA NA IMPRENSA FRANCESA

HOMMAGE A MARIA BETHANIA

Considérée comme l'une des plus grandes chanteuses de l'histoire du Brésil, Maria Bethânia célèbre cette année 50 ans de carrière. Femme engagée, amoureuse de la poésie, la "Reine des abeilles" méritait bien un détour en images en trois films, trois périodes d'une vie d'artiste.



LES DOUX BARBARES

Os Doces Bárbaros / 1977 / 100 min. / couleur
documentaire / VOSTFR

En 1976, pour fêter leurs dix ans de carrière, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Gal Costa et Caetano Veloso décident de se réunir en un groupe appelé *Doces Bárbaros* et partent en tournée à travers le Brésil. Entre succès publics et péripéties avec la justice pour détention de drogues, le film retrace tout un pan de l'histoire musicale et politique du Brésil.

Réalisation : Jom Tob Azulay / Scénario : Jom Tob Azulay / Production : Sara Silveira, Bruno Grieco et Jom Tob Azulay / Son : Fred Leite / Photographie : Fernando Duarte / Montage : Eunice Gutman et Luis Carlos Saldanha



(LE VENT AU-DEHORS)

(O vento lá fora) / 2014 / 64 min. / N&B /
documentaire / VOSTFR

Autour d'une lecture de poèmes de Fernando Pessoa par Cleonice Berardinelli - spécialiste de l'auteur et membre de l'Académie brésilienne des Lettres - et par la chanteuse Maria Bethânia, se dessine un portrait sensible du poète portugais et ses hétéronymes. De conversations en recherches de manuscrits et images rares, un antidote à la superficialité ambiante.

Réalisation : Marcio Debellian / Scénario : Marcio Debellian et Diana Vasconcellos / Production : Marcio Debellian et Daniel Nogueira / Photographie : Mauro Pinheiro / Montage : Diana Vasconcellos

En sélection au festival de Rio de Janeiro 2014

Projection en avant-première européenne
en présence du réalisateur Marcio Debellian



TOUT PRES DE

BETHANIA. *Bethânia bem de perto - A propósito de um show* / 1966 / 32 min. / N&B
documentaire / VOSTFR

Maria Bethânia débute sa carrière en 1965. L'un de ses premiers spectacles à Rio de Janeiro est l'occasion de mêler performance musicale et scènes du quotidien de la chanteuse. Des rencontres avec Anecy Rocha, Wanda Sá, Rosinha de Valença, Silvinha Teles, entre autres, viennent compléter ce portrait d'une artiste naissante mais déjà exigeante et talentueuse.

Réalisation : Eduardo Escorel et Júlio Bressane
Production : Júlio Bressane, Eduardo Escorel et David Neves / Son : Eduardo Escorel et Júlio Bressane / Photographie : Eduardo Escorel et Júlio Bressane / Montage : Eduardo Escorel et Júlio Bressane

Figura 13: Matéria francesa sobre as comemorações dos 50 anos de carreira da cantora